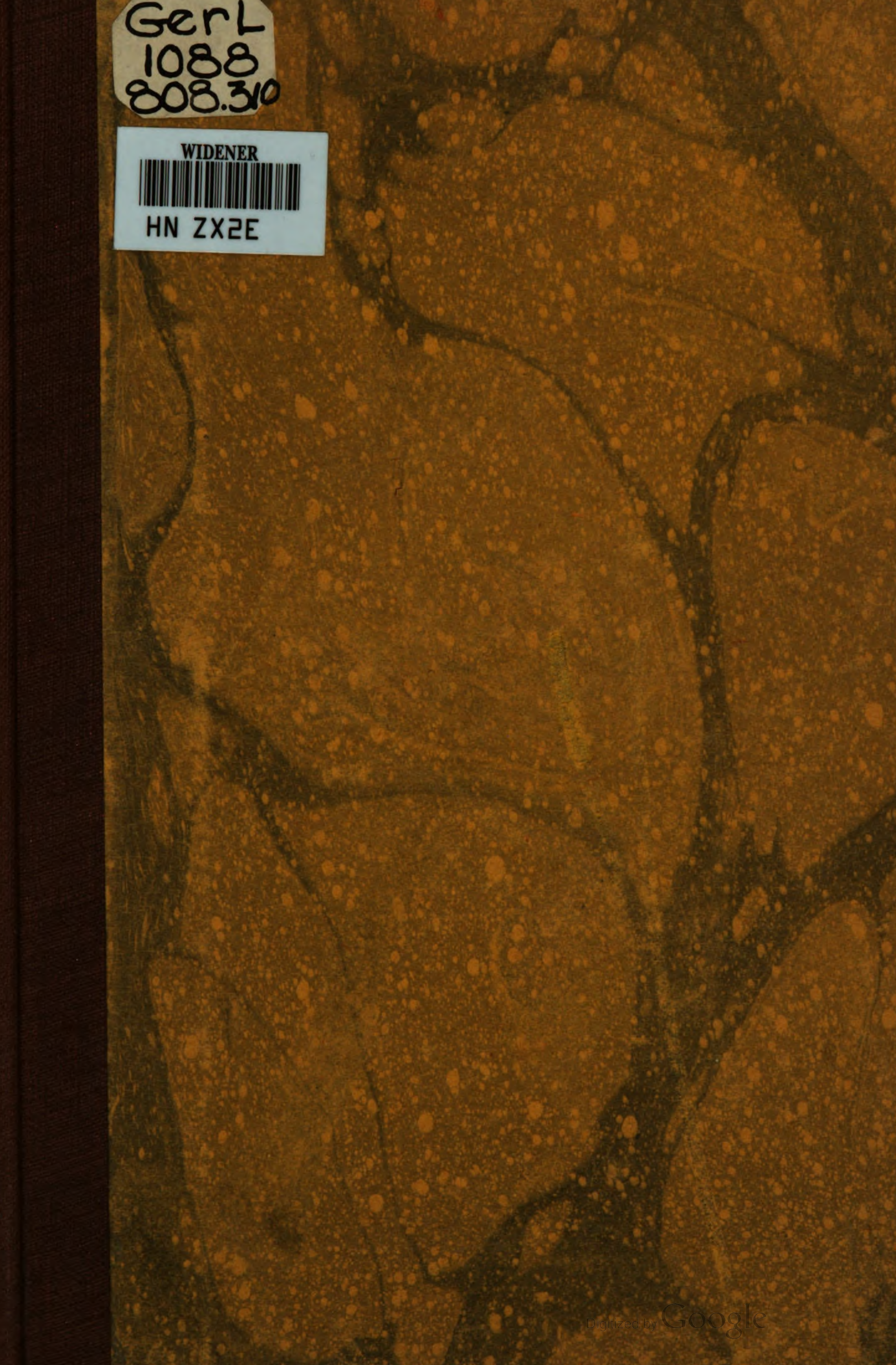
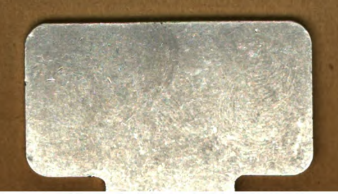

GerL
1088
808.310
WIDENER
HN ZX2E



Fritz Stavenhagen.

Eine ästhetische Würdigung

von

Adolf Bartels.

Dresden und Leipzig, 1907.
C. A. Kochs Verlagsbuchhandlung.
(H. Ehlers)

Inhalt.

Fritz Stavenhagens Leben.

Fritz Stavenhagen wurde am 18. September 1876 zu Hamburg geboren, veröffentlichte 1901 sein erstes Drama „Jürgen Piepers“, dem noch vier weitere Dramen und ein Band Erzählungen folgten, und starb am 9. Mai 1906.

An seinem Grabe fiel das Wort vom „niederdeutschen Shakespeare“, und wenn dieses nun auch wie überhaupt Stavenhagens Ruf noch kaum über seine Vaterstadt hinausgedrungen ist, so erwächst der deutschen Literaturgeschichte doch schon aus dem Unternehmen des Dichters, ein plattdeutsches Drama neben das hochdeutsche zu stellen, die Pflicht, seinem Lebenswerk näher zu treten. Man überlege einmal, was ein solches Unternehmen in unseren Tagen, wo selbst wir Niederdeutschen kein rechtes Vertrauen mehr auf die Fortentwickelung der niederdeutschen Dichtung, ja nur den Fortbestand unserer plattdeutschen Sprache hegen, wo das deutsche Theater endgültig in die Hände eines nur nach Sensationen strebenden Spekulantentums geraten ist, besagen will! Wäre

Stavenhagen auch vollkommen gescheitert, so hätte die Literaturgeschichte, insofern sie auch wertvolle künstlerische und volkstümliche Bestrebungen, die nicht Taten geworden sind, verzeichnet, doch Ursache, seine Kühnheit zu loben. Aber er ist nicht gescheitert, es ist, darüber sind sich alle einig, die etwas von ihm kennen, in seinen Werken ein Neutrieb plattdeutscher Dichtung hervorgetreten, der mindestens Beachtung verdient.

In der Tat, Stavenhagens gänzlich unerwartetes Auftreten ist geeignet, unsere bisherige Anschauung über die niederdeutsche Literatur und ihre Entwickelungsmöglichkeiten, wenn nicht gerade umzustürzen, doch zu modifizieren. Wir nahmen im allgemeinen bisher an, daß Klaus Groth und Fritz Reuter — als dritter hatte sich im letzten Jahrzehnt der früher unterschätzte John Brinckman zu ihnen gesellt — ein Ende, kein Anfang seien: Das alte Niederdeutschland mit seinem ausgeprägt besonderen Volkstum habe gewissermaßen vor seinem Untergang durch die ihm und seinem konservativen Leben feindlichen Strömungen der neuen Zeit noch die dichterischen Begabungen hervorgetrieben, die es durch Kunstwerke in der heimischen Sprache der Nachwelt lebendig erhielten; denn „das Gemeine nur geht klanglos zum Orkus hinab“, so viel Eigenart und innere Tüchtig-

keit mußte eine bedeutsame Spur lassen. Diese unsere Anschauung wurde vor allem durch die Entwickelung des Lebens bei uns im Norden unterstützt: Es war garnicht zu leugnen, daß auch bei uns alles anders wurde, daß die alte Sitte und mit ihr zum Teil auch schon die alte Sprache hinschwand, daß eine neue wirtschaftliche Entwickelung neue Lebensformen heraufbrachte, die aber einen eigentümlichen volks- und landesmäßigen Charakter nicht gewannen. So lasen wir, die wir unsere Heimat liebten, unseren Klaus Groth, unsere Brinckman und Reuter mit der wehmütigen Resignation, die das Menschenherz beim Gedenken an eine schöne, nie wiederkehrende Vergangenheit erfüllt, für die Zukunft erwarteten wir nichts mehr. Auch ging, das war nicht zu verkennen, die Lektüre dieser großen heimischen Dichter und Schriftsteller in den breiteren Volkskreisen ständig zurück: Klaus Groth wurde zunächst von Reuter zurückgedrängt, dann verlor auch dieser an Beliebtheit. Zwar, der große plattdeutsche Lyriker erlebte dann am Abend seines Lebens noch eine ästhetische Auferstehung, wie auch John Brinckman endlich nach Gebühr bekannt wurde, aber es war doch, da soll man sich nicht täuschen, nur eine Auferstehung für die ästhetischen Kreise; nicht als die Darsteller ihres Volkstums in der heimischen Sprache, als

ästhetische Potenzen in der allgemein deutschen Literatur kamen die plattdeutschen Dichter wieder zur Geltung. So wenigstens sahen wir es bisher. Beweist nun aber nicht Stavenhagens Auftreten, daß wir uns getäuscht haben?

So viel scheint mir sicher, daß wir die Flinte allzurasch ins Korn geworfen haben, dazu auch durch den Charakter des Durchschnitts der plattdeutschen Dichter und Schriftsteller, die unmittelbar auf Klaus Groth, Brinckman und Reuter folgten, verleitet. Wenn man diesen betrachtete, so konnte man allerdings zu der Anschauung gelangen, Klaus Groths Lebenswerk, das ja das Wegbahnende und Normgebende ist, sei vollkommen vergeblich gewesen: Unzweifelhaft war die alte plattdeutsche Jokuspoesie, der der große Dichter einst das Ende bereitet zu haben glaubte, wieder aufgelebt, und alles Höhere schien, da sie sich großer Beliebtheit im Volke erfreute, durch sie erdrückt. Ich will hier keine Namen nennen, jeder, der einiges von neuerer plattdeutscher Dichtung weiß, kennt sie. Freilich, wenn man den Zustand der hochdeutschen Literatur der Zeit zum Vergleich herangezogen und das auch dort zu konstatierende Überwiegen schwächlich epigonischer und rein geschäftsmäßiger Talente beachtet hätte, so würde man seine Ansprüche an die plattdeutsche vielleicht

ein wenig herabgeschraubt haben, zumal die Ausnahmeerscheinungen doch nicht fehlten. Und wie in die hochdeutsche Literatur in den achtziger Jahren allmählich ein anderer Geist einzog, so blieb er auch in der plattdeutschen nicht aus. Da ich hier keine Geschichte der plattdeutschen Literatur schreibe, so will ich nur die Dichter nennen, die sich nach und nach allgemeinere Anerkennung nach den drei Großen: Groth, Brinckman und Reuter erworben haben und über ihre engere Heimat hinaus bekannt sind. Da ist zunächst der Holsteiner Johann Meyer, der, wenn auch in der Hauptsache von Klaus Groth abhängig, doch eine Anzahl schöner Gedichte geschrieben und dann mit oft gespielten kleinen dramatischen Stücken die plattdeutsche Liebhaberbühne begründet hat. Als vielleicht noch etwas selbständiger als Lyriker, als ein Eigener aber vor allem als Erzähler erwies sich Meyers Landsmann Johann Hinrich Fehrs, der Begründer, darf man (wenn man Klaus Groths „Witen Slachters" nicht vergißt) vielleicht sagen, der niederdeutschen short story. Allerdings hat auch schon der Westfale (Sauerländer) Friedrich Wilhelm Grimme kürzere Erzählungen und Novellen aus dem Volksleben seiner Heimat geschrieben, aber ich weiß nicht, ob sie so viel künstlerischen Wert besitzen, als die von Fehrs. Grimme schrieb auch plattdeutsche Schwänke

und Gedichte. Zwei weitere Westfalen, Hermann Landois und Franz Giese haben dann die humoristische Geschichte „Franz Essink“ herausgegeben, und ersterer hat auch plattdeutsche „Fastnachtsspiele“ versucht. Als der bedeutendste plattdeutsche Dichter des Landes der roten Erde gilt Ferdinand Krüger, der Verfasser der beiden Romane „Rugge Wiäge“ und „Hempelmanns Schmiede“. In Mecklenburg ist nach einigen lyrischen Talenten, wie den Gebrüdern Eggers (die übrigens eher durch ihre kunsthistorische Tätigkeit bekannt geworden sind, als durch ihre Gedichte), Adolf Brandt (Felix Stillfried) aufgetreten, der jüngste dieses ganzen Dichtergeschlechts, vielleicht etwas wie eine Verbindung zwischen Fritz Reuter und Fritz Stavenhagen. Es ist selbstverständlich, daß sich um diese größeren Talente kleinere herumstellen, und so mag, selbst wenn man die Spaßmacher abzieht, die plattdeutsche Literatur dieser Periode immer noch ziemlich umfangreich sein. Uns geht sie nur an, insofern sie in einem höheren Sinne, vom Standpunkte der großen deutschen Literatur aus lebenskräftig erscheint, und da ist denn wohl auf das Erzählerische, insoweit es über Fritz Reuter hinauskommt, vielleicht skizzenhafter, aber auch unmittelbarer und frischer, impressionistischer wird, das Hauptgewicht zu legen.

Jedoch glaube ich nicht, daß von dieser neueren plattdeutschen Literatur her Einwirkungen auf Stavenhagen erfolgt sind (eher kann das niemals ganz ausgestorbene, freilich im ganzen unliterarische Hamburger Volksstück à la „Familie Eggers“ ihn in seiner Jugend beeinflußt haben), ich wollte eben nur zeigen, daß zwischen ihm und Groth, Reuter und Brinckman nicht einfach eine Lücke klafft, daß er immerhin innerhalb einer Entwickelung steht. Die literarischen Einwirkungen, die Fritz Stavenhagens plattdeutsche Dramen hervorriefen, kamen, davon bin ich fest überzeugt, aus der hochdeutschen Literatur. Zunächst von Ludwig Anzengruber, den man ja immerhin auch einen Dialektdichter nennen kann, der aber doch unzweifelhaft allgemein deutsche Bedeutung und für die Entwickelung unseres Dramas sogar hohe Bedeutung besitzt und demgemäß auch in ganz Deutschland wenigstens sporadisch gespielt worden ist. Ich halte es für nicht ganz ausgeschlossen, daß es Stavenhagen vorgeschwebt hat, etwas wie der Anzengruber seines niederdeutschen Stammes zu werden. Ferner hat dann das naturalistische Drama, Hauptmann an der Spitze, Stavenhagen selbstverständlich beeinflußt. Wenn der Naturalismus, wie ich bereits in meiner „Deutschen Dichtung der Gegenwart“ ausgeführt habe, „zunächst wesentlich Großstadtkunst und

zu kleinlich, ängstlich und pessimistisch war, als daß er die Aufgaben, die seiner harrten, hätte lösen können", stofflich ging er doch sehr früh aufs Land, Hauptmann wie Halbe sind ihrer Heimat in der Hauptsache immer treu geblieben, und an sie schlossen sich sehr bald naturalistische Dramatiker an, die das Spezifisch-Heimatliche mehr als sie in den Vordergrund stellten — ich nenne nur den früh verstorbenen Westfalen Julius Petri, der 1893/94 ein Drama „Bauernblut" schrieb, dem Erich Schmidt nachrühmte, daß „hier eine unheimliche Landskraft aus den Tiefen schürft", weiter Wilhelm Schäfer, den Hessen, der 1896 das Bauerndrama „Jakob und Esau" gab, dann den Obersachsen Richard Le Mang, der Dramen aus dem Leben der halbländlichen Fabrikarbeiter seiner Heimat versuchte. Darauf kam gegen das Ende der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts die Heimatkunst auf, die, anstatt wie der Naturalismus gleichsam sozialwissenschaftliche documents humains liefern zu wollen, in der dichterischen Liebe wieder ihr Grundprinzip fand. Nun sah fast jede deutsche Heimat ihren Dichter erstehen, im Roman wie im Drama entfaltete sich ein reger Wetteifer, und der rief denn auch Fritz Stavenhagen auf den Plan. Als Autoren, die, wenn sie auch vielleicht nicht direkt auf ihn eingewirkt haben, doch die Atmosphäre mit

bilden, aus der auch er hervorwuchs, nennen wir die Schleswig-Holsteiner Timm Kröger, Charlotte Niese, Helene Voigt-Diederichs, die Mecklenburger Karl Beyer und Max Dreyer, die Hannoveraner Heinrich Sohnrey und Karl Söhle, die Hamburger Ilse Frapan und Otto Ernst. Der letztere, der in seinen Tendenzstücken stark durch heimatliches, Hamburgisches Detail wirkt, dürfte Stavenhagen vor allem mit auf die Bühne hingeleitet haben, wenn auch dessen Ideale ganz andere waren. Zuletzt kommt dieser niederdeutsche Dramatiker wie alle Bedeutenderen überhaupt nicht aus der Literatur, sondern aus dem Leben, und wir müssen sein eigenes Leben kennen, wenn wir seine Entwickelung verstehen wollen.

Ausführlich ist das Leben Fritz Stavenhagens bisher noch nicht geschrieben, aber das Wichtigste liegt doch in einem Aufsatz von Dr. G. H. S. Scholz, der ihm nahe stand, vor, und auch ein Aufsatz Hans Francks im „Kunstwart“ bringt noch einiges. Stavenhagen entstammte einer alten mecklenburgischen Bauernfamilie, die in einem Dorfe unweit der Reuterstadt Stavenhagen saß, von der sie den Namen führt. Da Fritzens Vater nicht der bevorzugte älteste Sohn war, ging er nach Hamburg, ward hier Kutscher und verheiratete sich. Fritz war das dritte Kind von sieben Geschwistern. Es ist selbst-

verständlich, daß er ganz plattdeutsch aufwuchs. Wie Hans Franck mitteilt, war seine Mutter eine echte Dichtermutter: Sie „erzählte dem Knaben in der Schummerstunde wunderliche Geschichten aus ihrer Kindheit, von der fernen Heimat, vom stillen Dorfe und sang ihm mit halbgeschlossenen Augen die plattdeutschen Lieder ihres Volkes vor." Allzu romantisch darf man das jedoch nicht auffassen: die eigentlichen plattdeutschen „Volkslieder" sind seit langem aus dem Munde des Volkes verschwunden, nur allerlei humoristische Reimereien neueren Ursprungs sind noch lebendig geblieben — von ihnen hat Stavenhagen denn auch in den Mecklenburger Dramen Gebrauch gemacht. Was ihm aber die Mutter jedenfalls vor allem ins Herz senkte, war die Sehnsucht nach dem ländlichen Leben und der alten Heimat, und diese ist es denn sicher hauptsächlich gewesen, die das Großstadtkind zum plattdeutschen Dichter gemacht hat — auch bei Klaus Groth, ja schon bei J. P. Hebel spielt die Sehnsucht nach der Kindheit und der Heimat als Wurzel ihrer Poesie eine große Rolle, und es besagt nicht allzuviel, wenn sie hier bei Stavenhagen durch das Medium sozusagen der Mutter hindurch geht. Einmal ist er übrigens schon als Schuljunge in der Heimat der Mutter gewesen. Stavenhagen besuchte die Hamburger Volksschule auf

dem Grindel, mußte auch als Knabe schon mit verdienen — der Zug aus „Mudder Mews“ von den vierundzwanzig „quutschenatten“ Stiefeln, die Wilhelm jeden Morgen in einem Pensionat zu putzen hatte, ist aus des Dichters eigenem Leben. Er wollte dann gern Lehrer werden, aber das ging nicht an, und so trat er bei einem Drogisten auf Finkenwärder in die Lehre. Daß sich nun seine Begabung zu regen anfing, daß er ein gewaltiger Autodidakt wurde und ganze Nächte „mit fiebernden Pulsen und heißem Kopf“ gelbe Reclam-Bändchen, vor allem Shakespeare las, daß er dann auch schon zur Produktion überging, braucht kaum erwähnt zu werden — es ist das Normale im Dichterleben. Zunächst schrieb Stavenhagen einen Fünfakter „Der Verfluchte“, und zwar, wie Scholz berichtet, auf braunem Dütenpapier, dann plante er ein historisches Drama „Kaiser Heinrich“, darauf wieder ein modernes, „Steininger“. Biographisch wertvoller als diese dichterischen Jugendversuche sind wohl die Finkenwärder Lebenseindrücke, aus denen später das Drama „Mudder Mews“ erwuchs.

Ob Stavenhagen die ganze Lehrzeit auf Finkenwärder ausgehalten, wird nirgends angegeben, so wichtig es wäre, zu erfahren, wie aus dem Drogistenlehrling der „darbende Dichterling“ geworden. Dies

ist Stavenhagen eine ganze Reihe von Jahren gewesen, und zwar an verschiedenen Orten: Berlin, Friesland, Mecklenburg, München und zwischendurch immer wieder Hamburg werden genannt. Nach Scholz lief er von Zeitung zu Zeitung, „um seine Waterkant-Skizzen anzubringen, die er in den Mußestunden des Tages schrieb, nur, um das Leben zu fristen und Zeit und Kraft zu seinem dramatischen Schaffen zu erkaufen." Doch nehme ich an, daß er auch anderen gelegentlichen Verdienst nicht verschmäht hat, mit „Waterkant-Skizzen" allein kann man sich nicht Jahre lang durchquälen. Von großer Bedeutung ist selbstverständlich der (zweite) Mecklenburger Aufenthalt, der zwar nach Franck nur kurze Zeit gedauert hat, aber jedenfalls ausreichte, um dem ernsthaften Erstlingswerke Stavenhagens, dem „Jürgen Piepers", die feste Grundlage zu geben, mochten immer die Erinnerungen der Mutter auch ihr gut Teil zur Entstehung beitragen. Dieses Stück wurde im Jahre 1900, und zwar wohl zu München, vollendet; wenigstens erzählte mir der Schillerbiograph Prof. Dr. Richard Weltrich, daß Stavenhagen nach Vollendung dieses Werkes zu ihm gekommen und daraufhin eine Unterstützung durch die Schillerstiftung von ihm erbeten habe. Dabei habe er mitgeteilt, daß er schon monatelang als „Kraftnahrung" alltäglich nur ein

einziges Ei genossen, sonst allein von Brot gelebt habe, ein charakteristischer Zug zu den Hungerjahren Stavenhagens. Er empfing die erbetene Unterstützung von der Schillerstiftung, und kam dann, wie es scheint, im Frühjahr 1902 mit Empfehlungen von Prof. Weltrich nach Hamburg zurück, wenigstens stellte er sich um die Zeit dem Dramaturgen des Hamburger Thaliatheaters Othmar Keindl vor, der über ihn schreibt: „Der erste Eindruck, den ich von Stavenhagen empfangen, weckte meine Aufmerksamkeit: noch nicht aufgeführte Autoren sind immer entweder arrogant oder bescheiden, Stavenhagen war nichts von beiden. Er trat bestimmt auf, nicht aber wie der Dichterling, der von sich selbst eingebildet ist, sondern wie der glaubensstarke Mann, der sich ehrlich bewußt ist, daß er etwas kann und etwas erreichen wird.“ Allerdings war damals der „Jürgen Piepers“ schon gedruckt und „Der Lotse“, Stavenhagens kleines Drama aus dem Seemannsleben, stand bevor. Von Hamburg scheint Stavenhagen wieder (?) nach Berlin gegangen zu sein — um diese Zeit, im Jahre 1902, war es wohl, daß ihm Otto Brahm, der Leiter des Deutschen Theaters, auf die beiden ersten Akte der Bauernkomödie „De dütsche Michel“ hin ein kleines Jahrgehalt aussetzte. Er ist dann ein ganzes Jahr in Berlin geblieben. Im Jahre 1903

wurde das Finkenwärder Drama „Mudder Mews“, in vier Wochen, und darauf auch „De dütsche Michel“ vollendet. Wieder in Hamburg, hatte Stavenhagen dann seine ersten Erfolge: Am 15. Mai 1904 wurde „Der Lotse“, am 23. Februar 1905 „Jürgen Piepers“ im Hamburger Thalia-Theater mit Erfolg gegeben. In dieser Zeit verheiratete sich Stavenhagen auch und ward in den nächsten Jahren glücklicher Vater zweier Kinder. Seinen „Dütschen Michel“, der 1905 hervortrat, widmete er dem Großherzog von Mecklenburg, aber leider konnte das Buch nicht angenommen werden, da um die Erlaubnis zur Widmung nicht angesucht worden war. Auf die Bühne ist dieses Drama Stavenhagens nicht gekommen, dagegen ist aber „Mudder Mews“ am 10. Dezember 1905 im Hamburger Stadttheater als Vorstellung für die Mitglieder der dortigen Literarischen Gesellschaft in Szene gegangen, und Stavenhagens letztes Stück, „De ruge Hoff“, wurde im Karl Schultze-Theater zu Hamburg gegeben. 1905 wurde dann Stavenhagen Dramaturg am neugegründeten Hamburger Schiller-Theater, und da er in Dr. Ernst Schultze-Großborstel nun auch einen betriebsamen Verleger besaß, so war er endlich der „gemeinen Sorge ums tägliche Brot“ ledig und konnte daran denken, seine Lebensaufgabe, die Schaffung eines künstlerischen niederdeutschen Dramas und zugleich einer Bühne

für dieses, in Angriff zu nehmen, als er sich im Mai 1906 einer Operation unterziehen mußte. Er hatte schon auf Finkenwärder einmal vierzehn Tage lang in schweren Krämpfen gelegen, war magenleidend — „in den letzten Jahren seines Lebens machte ihm sein von Morphium verwüsteter Magen solche Qual, daß er nachts laut aufschreien und den Schmerz in den Kissen verbeißen mußte", berichtet Scholz — und die Operation erfolgte zu spät: Am 9. Mai 1906 starb Stavenhagen, an einem Tage mit Schiller. Seine Wohnung hatte er zuletzt in einem kleinen Landhause in Großborstel gehabt, begraben liegt er auf dem Ohlsdorfer Friedhof. Für seine Frau und seine Kinder, die er natürlich mittellos hinterlassen, ward eine Stavenhagenstiftung ins Leben gerufen, auch fand am 18. September 1906, seinem 30. Geburtstag, eine große Stavenhagenfeier in Hamburg statt. Ob diese seine Vaterstadt das Stavenhagenerbe geziemend verwalten wird, müssen wir abwarten.

Wir wollen in folgendem den Versuch machen, deutlich zu erkennen, wer Fritz Stavenhagen wirklich war, und zu dem Zweck zunächst seine Werke eingehend prüfen.

Fritz Stavenhagens Werke.

Jürgen Piepers.

Das „niederdeutsche Volksstück“ in 5 Akten „Jürgen Piepers“ erschien zuerst im Jahre 1901, dann in neuer Ausgabe Hamburg 1905. Auf dem Widmungsblatte stehen die Verse:

Mutter.

Wenn abends in'e Schummerstunn
Du von Dien Kindheit lies bericht't
Ut't Dörp manch wunnerlich Geschicht
Un, dröhmend halw, uns Leider sung':
Denn is mi't deip in Hart rindrung',
Het to dit Wark sick sacht verdicht't.

Un wenn't in lude Leben kein versteiht —?—
Uns' is dat Wark! Uns' is de Freid'!

Also das Werk ist aus den Erzählungen der aus Mecklenburg stammenden Mutter erwachsen. Es spielt nach Stavenhagens Angabe beim Personenverzeichnis „Ende der siebziger Jahre in einem kürzlich zur Kleinstadt erhobenen großen Bauerndorfe Mecklenburgs“.

Ländliche Arbeitsszenen leiten es ein. Dann tritt zu Johann, dem einzigen Sohne des reichen Bauern Jürgen Piepers, Rike, dessen Pflegeschwester. Sie neckt ihn, wir merken, daß die jungen Leute ein

Liebespaar sind. Darauf kommt das Gespräch auf ernste Dinge: Seraphine Schönersen, die Tochter eines benachbarten Gutsbesitzers, wird erwartet, Johann soll mit ihr ausreiten. Rike hat eine Ahnung, daß der alte Piepers die Verlobung seines Sohnes mit dieser jungen Dame wünscht, damit sein Land, das von dem des Gutsbesitzers rundum eingeschlossen ist, sich vergrößern kann. Noch haben die jungen Leute den Eltern von ihrer heimlichen Verlobung nichts gesagt, aber Johann ist dazu entschlossen; will sein Vater die Heirat nicht zugeben, dann wird er seine Sachen packen und anderswo Inspektor werden. Die „Drehpuppe" Seraphine mag er nicht. Wir erfahren auch noch allerlei aus dem Jugendleben des Paares, u. a. daß Johann sieben Jahre auf landwirtschaftlichen Hochschulen gewesen ist. — Seraphine kommt hinzu, Johann will nicht mit, obschon er es versprochen. Der alte Piepers, der auch erscheint, besteht aber darauf, und man merkt, daß ihm sehr viel an dem guten Verhältnis seines Sohnes zu dem Fräulein liegt. Nachdem die beiden Mädchen fortgegangen, erklärt Johann seinem Vater ganz kurz, daß er Rike heiraten wolle; auf Widerstand sei er gefaßt, der Vater möge sich die Sache überlegen. Dieser ist zuerst starr und hält nur mit Mühe einen Zornausbruch zurück, Johann geht trällernd ab. In-

zwischen ist der Bauer Jochen Agrim eingetreten, der Piepers siebentausend Taler schuldet. Er kann die demnächst fälligen Zinsen nicht bezahlen und bittet um Frist. Piepers schlägt sie ihm zunächst hart ab, dann kommt ihm der Gedanke, Rike an Agrim zu verheiraten, und er zwingt sie diesem in der Tat auf: „Sündag ward Ji opbaden“. Seinen Sohn Johann beschließt er vierzehn Tage dadurch zu entfernen, daß er einen Maschinenkauf, den dieser schon lange wünscht, gestattet, und Johann nimmt die Botschaft mit großer Freude auf. Er nimmt dann gleich von der kranken Mutter, die mit Rike und Seraphine hinzukommt, Abschied. Als er und Seraphine fort sind, verkündet Piepers Rike, daß Agrim um sie angehalten habe, und daß sie in die Stadt soll, damit ihr Kleider gemacht werden. Rike erfaßt der heftigste Schmerz, Frau Piepers die größte Erregung, aber Piepers setzt seinen Willen durch: Rike ermahnt er zur Dankbarkeit und zeigt ihr die Zukunft mit Johann im schwärzesten Lichte, die Mutter, die sein Vorgehen eine Schandtat nennt, zwingt er durch einen Wutausbruch zur Ruhe. In Rike kommt dann die Opferstimmung durch. — Im zweiten Akt ist Johann zurück und an der kranken Mutter Bett. Er meint, daß Rike nach dem Spruch „Ein Sperling in der Hand ist besser, als eine

Taube auf dem Dache" gehandelt habe; die Mutter nimmt Rike in Schutz, obwohl sie noch nicht wieder zu ihr gekommen ist. Es ist ihr, Rikes, Hochzeitstag, der alte Piepers kommt und erinnert seinen Sohn daran, daß sie sich bei der Hochzeit einmal sehen lassen müssen. Nachdem Johann fortgegangen, kommt es zu einer Szene zwischen Mann und Frau, bei der jener sich verrät. Als Frau Piepers weiß, daß ihr Mann Rike dem Agrim angeboten hat, ruft sie nach Johann, um ihn aufzuklären. Auch daß er Rike, die öfter gekommen ist, vom Hofe zurückgewiesen hat, verrät Piepers, und nun will die Kranke aufstehen. Dabei bekommt sie einen Anfall ihrer Krankheit, fällt zurück und stirbt. Piepers hält ihr eine wehmütige Abschiedsrede und geht mit Johann auf die Hochzeit. — Diese findet in dem Gasthof des Ortes statt, und wir finden zunächst die Wirtin und den Hofgänger Karl Block, der der Spaßmacher des Dorfes und ein Trunkenbold ist, im Gespräch, aus dem für die Handlung des Dramas nur zu entnehmen ist, daß Rike sich unglücklich fühlt und zu bedauern ist. Dann kommt der Hochzeitszug, es wird aufs Wohl des jungen Paares getrunken und dann getanzt. Auch an anzüglichen Bemerkungen gegen Rike fehlt es nicht. Darauf treten Johann und sein Vater ein. Johann bringt Rike einen Gruß von der Mutter

und fügt ernste Worte über ihr Befinden und Rikes Ausbleiben hinzu, Rike bricht nach einiger Zeit in Weinen aus und verläßt das Zimmer. Inzwischen gehen die Hochzeitsszenen fort. Der alte Piepers und Agrim trinken zusammen, Agrim bekommt zuviel, und als er eine rohe Bemerkung über Rike macht, nimmt Johann das für diese bestimmte Glas fort. Da wirft ihm Agrim entgegen: „Is di't nich genog, dat ik din Maitreß nahmen hew?" und plaudert noch mehr aus, so daß Johann der Argwohn packt und er den ihn beruhigen wollenden Vater zurückstößt. Nun kommt Rike zurück, sie ist zur Mutter gewesen und hat sie tot gefunden. Die Hochzeit ist gestört. Piepers droht Agrim: „Wi spreekt uns noch." — Dann geht die Handlung auf Agrims Hof weiter. Piepers lauert um Mitternacht, einen Sack über dem Kopfe, auf ihm herum, dann tritt Agrim auf und weckt wegen eines Gewitters die Mägde, auch Rike kommt und erklärt ihrem Mann, daß sie von ihm gehe. Er läßt sie ziehen. Piepers tritt hervor und ermahnt ihn streng, seinem Sohne nichts zu sagen, aber Agrim, noch in halber Betrunkenheit, erklärt: „Ick segg, wat ick will" und weist auch Piepers Versprechungen und Drohungen ab. Es kommt zum Ringen, und die zurückkehrende Rike sieht, wie Piepers Agrim die steinerne Treppe

in den Keller hinunterstößt. „Dat is 'n Unglück", sagt Piepers. — Der dritte Akt spielt am Begräbnistage der Mutter. Johann mutmaßt, wie aus einem Gespräch mit Seraphine hervorgeht, die Wahrheit, aber er hält sich noch zurück, so lange die Mutter nicht begraben ist. Während er dann zu den Begräbnisfeierlichkeiten geht, kommen der Gemeindediener und der Polizist zum alten Piepers und fordern ihn auf, aufs Amt zu kommen, um sein Alibi nachzuweisen — es ist dort eine Denunziation eingetroffen, Piepers sei an Agrims, der mit dem Tode ringt, Unfall schuld. Es findet eine Art Verhör statt, stets von der Leichenfeier unterbrochen, Piepers redet inzwischen auch einmal auf Rike ein, daß sie günstig für ihn aussagt, Johann kommt vom Grabe zurück und hört nun auch, welcher Verdacht auf dem Vater lastet, Rike spricht günstig für diesen, dann geht Piepers mit ihr ab. — Der vierte Akt geht wieder im Gasthaus, wo der übliche Leichenschmaus stattfinden soll, vor sich. Zunächst gibt es wieder eine Szene mit Karl Block, dann tritt der Bauer Soldwisch auf, der Erbe Agrims, bekennt sich zu der Denunziation und erzählt, daß Piepers verhaftet sei. Darauf verlassen die meisten Leidtragenden, „erst die Frauen, dann die Männer", das Gasthaus. Aber plötzlich tritt Piepers auf, „hochaufgerichtet, mit her-

ausforderndem Blick" und sagt: „Mi hett einer 'n Streich speelen wult, aber he is nich an den Rechten kamen", und beginnt die Zurückbleibenden zu traktieren. Es kommt zwischen ihm und Soldwisch zu einer Auseinandersetzung, bei der Piepers erwähnt, daß Rike für ihn gezeugt habe. Der Streit geht weiter, und Soldwisch wirft den Einfall hin, Rike einen „Strohkerl" zu bringen, um sie zu verspotten. Je betrunkener man wird, um so mehr findet der Vorschlag Anklang, die Puppe wird gemacht, Piepers Drohungen helfen nicht, mit einem von Karl Block improvisierten Liede zieht man zu Agrims Hofe. — Hier sind Seraphine und Rike allein, jene gesteht dieser, daß sie sich mit jemandem verlobt habe, aber es ist nicht Johann Piepers, sondern ein junger Adliger. Nachdem Seraphine gegangen, kommt Johann und bringt die Nachricht, daß Agrim tot sei. Es folgt nun die Aussprache, Rike gesteht nach einigem Zögern alles, Johann stürzt ab, um seinen Vater zu suchen. Dieser erscheint auf dem Hofe, Rike warnt ihn, Johann kommt wieder und will seinen Vater in den Brunnen stürzen, aber der stößt ihm sein Messer in die Schulter. Dazwischen erschallt der Gesang der betrunkenen Bauern. — Im fünften Akt sehen wir Johann auf dem Krankenlager, von Rike gepflegt. Es ist am frühen Morgen.

Piepers hat die Aufforderung vom Gericht bekommen, sich zu stellen, er ist ganz verändert, zu sich selbst gekommen und weiß, wohin sein Weg geht: Er will alles gestehen, Rike entlasten, Agrims Hof an Soldwisch geben. So geht er. Dann finden sich Rike und Johann, während die Kirchenglocken läuten.

Schon aus dieser verhältnismäßig gedrungenen, aber doch wohl kaum ein wichtigeres Moment übergehenden Inhaltsangabe ersieht man, daß „Jürgen Piepers“ ein Stück sehr aufgeregter Szenen ist. Dem Kenner der Literatur kommt ohne weiteres Anzengrubers „Meineidbauer“ in den Sinn, und es ist denn auch wohl anzunehmen, daß Stavenhagen dieses Drama, das er in München gesehen haben mochte, als Muster vorgeschwebt hat. Eine Gestalt und ein Auftritt vor allem haben aus des Österreichers Werk zu dem des Niederdeutschen herübergewirkt, die Gestalt des Meineidbauers selbst, dem, wenn nicht in den Einzelzügen des Charakters, doch nach der Gesamtstellung im Drama Jürgen Piepers unzweifelhaft gleicht, und der große Auftritt während des Gewitters, wo der Meineidbauer auf seinen Sohn schießt — ihm entspricht die Szene, wo Piepers Agrim auflauert, und wenn der Meineidbauer sein „Dös is a Schickung, dös muß a Schickung sein“ ruft, und Jürgen Piepers „Dat is 'n Unglück“,

so wird man auch da die Verwandtschaft nicht verkennen. Aber die ganze theatralische Atmosphäre beider Stücke hat viel Verwandtes, und es wollen weitere ähnliche Einzelzüge, wie daß Franz Ferner und Johann Piepers beide studierte Landwirte sind und ihren Vätern deshalb etwas ferner als üblich stehen, dabei nicht viel besagen. Doch ist des Niederdeutschen Drama nichts weniger als eine bloße Nachahmung, vielmehr steht es sehr selbständig neben seinem Vorbild: der dramatische Vorwurf ist ein anderer, die Handlung wird anders geführt, vor allem die Menschen und die Verhältnisse sind andere — nur in bezug auf die Bühne, als Dramen an sich, stehen sich die beiden Werke so ziemlich gleich. — Ob Stavenhagen das in manchen Zügen verwandte westfälische Drama „Bauernblut“ von Julius Petri, das einmal in Berlin durch die Freie Bühne gegeben worden ist, gekannt hat, vermag ich nicht zu sagen. Ausgeschlossen ist es nicht, aber ich will mir doch den eingehenden Vergleich schenken.

Stavenhagens Werk ist ein Jugendwerk, das Werk eines Fünfundzwanzigjährigen, und das merkt man. Aber es ist auch ein Werk reicher Ansätze, eine starke Talentprobe, und das soll man nicht übersehen. Ja, die Geschichte von dem ehrgeizigen Bauern, der seinen Sohn eine große Partie machen

lassen will, und zu diesem Zweck nicht bloß das Liebesband mit einem armen Mädchen zerreißt, sondern gegen dieses sogar ein Verbrechen begeht, ist tausendmal dagewesen, und kein Mensch wird behaupten können, daß Stavenhagen sie hier mit besonderer Wahrscheinlichkeit und ohne starke Effekte durchgeführt habe. Andrerseits ist seine Fabel aber wieder nicht ohne Originalität: daß Rike die Pflegetochter des Bauern, daß die Mutter auf ihrer Seite ist, daß die beiden jungen Mädchen befreundet sind, „spezialisiert" den Fall. Der Träger des Stückes ist, wie das ja auch der Titel anzeigt, Jürgen Piepers; davon, ob man ihn für gelungen oder mißlungen erklärt, hängt das Urteil über den Wert des Dramas ab. Ich halte ihn der Anlage nach für gelungen, in der Ausführung für mißlungen; Stavenhagen war noch nicht soweit entwickelt, daß er die psychologischen Übergänge, die bei der Gestaltung dieses Charakters erforderlich waren, mit der nötigen Sicherheit nnd Feinheit hätte herausbringen können. Der Charakter dieses niederdeutschen Bauern ist von Haus aus weit komplizierter als beispielsweise der des Anzengruberschen Meineidbauern; diesen darf man einfach als Heuchler, freilich dämonischer Natur, bezeichnen, in Jürgen Piepers aber sind eine Reihe von Charaktereigenschaften vereinigt, die der Bezeichnung

durch ein Wort widerstehen. Am ersten könnte man ihn noch einen niederdeutschen Dickkopf nennen, der unter allen Umständen seinen Willen haben will. Aber vielleicht bleibt diese Bezeichnung in einer zu tiefen Region, Jürgen ist vielleicht mehr, ist am Ende eine Herrennatur, die sich durchsetzen will. Den Landhunger und den Geiz des Bauern hat er daneben auch, er beneidet seinen Gutsnachbarn um seine größeren Äcker und nimmt 6 Prozent, aber sie sind nicht ausschlaggebend, die Herrschsucht wiegt vor. Wiederum ist er aber nicht ohne Gemütseigenschaften, er will das Beste für seinen Sohn, er liebt auch seine Frau, wie es der Monolog an ihrer Leiche unbedingt dartut, aber freilich, wenn man ihm in den Weg tritt, dann ist er ganz rücksichtslos, dann haut er in wildem Jähzorn um sich, einerlei, ob er seine kranke Frau oder den eigenen Sohn oder einen Fremden trifft. So wird er denn auch zu Mord und Totschlag fortgerissen. Daß er aber von Haus aus keine Verbrechernatur ist, geht wiederum ganz klar daraus hervor, daß er in sich zu gehen und die Konsequenz aus seinen Taten zu ziehen vermag. Wäre es Stavenhagen geglückt, die Übergänge besser herauszubringen — beispielsweise der abrupte Monolog an der Leiche der Frau wirkt nach dem Vorhergegangenen doch nicht voll glaub-

würdig —, so wäre ihm ein bestimmter niederdeutscher Charakter, der nicht allzuselten ist, gelungen und sein Werk hätte typische Bedeutung. Nun ist es bei verheißungsvollen Ansätzen geblieben. Auch die übrigen Charaktere des Dramas zeugen von guter Anlage zur Menschengestaltung: die kranke Mutter ist in ihrem geraden Sinn und ihrer halben Gebrochenheit sehr gut dargestellt, Rikens Gehorsam bei norddeutschen Naturen nicht so unwahrscheinlich, wie man glauben könnte, wenn freilich auch die Grenze überschritten wird, bei Johann sind die höhere Bildung und die ursprüngliche Bauernatur in ein recht einleuchtendes Verhältnis gesetzt. Auch der dumpfe und ziemlich rohe Agrim und die spielige Seraphine scheinen mir gelungen, ja, selbst aus den Nebenpersonen tauchen noch Charakterköpfe auf: Soldwisch, der junge Bauer Hinrich, der alte Bauer Meuten, die Wirtin Kathrin, auch der Polizist und der Gemeindediener sind nicht so ganz farblose Figuren, wie sie sonst in Volksstücken üblich sind. Karl Block, der Spaßmacher, verdient noch besondere Erwähnung: die Art seines Humors, die manchem Nichtniederdeutschen schwerfällig vorkommen mag, ist doch ganz treu, und die Volksszenen, in denen er mitwirkt, mögen auf der Bühne nicht übel wirken, wenn sie auch, gegen spätere gehalten, noch etwas

unbeholfen erscheinen. Immerhin hat Stavenhagen auch hier bereits szenisch Vortreffliches geleistet: der Zusammenstoß zwischen Piepers und seiner Frau vor deren Tod ist echt dramatisch, nicht bloß theatralisch wertvoll, und die Verhaftungsszene offenbart auch feinhumoristische Qualitäten. Daneben fehlen dann freilich auch wieder grobe Effekte nicht: wie Piepers Rike zwingt, wie er Agrim überfällt, die Szene mit der Strohpuppe, die an dem Begräbnistage doch ganz unmöglich ist (denn selbst rohes Bauernvolk hält äußerlich an der Sitte fest), der Zusammenstoß von Vater und Sohn, das alles sind schlechte Elemente des Volksstückes, das auf krasse Wirkungen ausgeht. Es konnte alles da sein, aber es durfte nicht so da sein. Die ganz Großen unter den Volksdarstellern, so Jeremias Gotthelf, haben das Extreme stets gemieden, weil sie genau wußten, daß der Bauer nicht leicht dazu schreitet. Auerbach freilich häuft es. Der junge Stavenhagen aber hat doch die Entschuldigung, daß sein Muster, „Der Meineidbauer", davor nicht zurückschreckte — später war ja auch Anzengruber sehr viel zurückhaltender — und weiter verschmähte ja auch Reuter, der als plattdeutscher Dichter als sein Vorbild gelten muß, in „Kein Hüsung" und „Hanne Nüte" das kriminalistische Element nicht. Der Mecklenburger mag auch

etwas derber und gewalttätiger sein als die übrigen Niederdeutschen. Zur Verständlichmachung der literarischen und volkstümlichen Atmosphäre mag man außer Reuter noch den niedersächsischen Erzähler Heinrich Sohnrey heranziehen, dessen südhannoversche Bauerngeschichten mit Stavenhagens Dramen mancherlei Naturverwandtes haben. Es wäre interessant zu wissen, ob Stavenhagen Sohnrey gekannt hat, da auch in der Verwendung der bäuerlichen Sitten zwischen beiden eine nahe Verwandtschaft existiert. Jedenfalls muß man dem Hamburger Dichter aber schon auf seinen „Jürgen Piepers“ hin die Selbständigkeit zugestehen, es war in diesem ein Werk reicher Ansätze hervorgetreten, und da sein Dichter nicht mehr allzu jung war, so konnte man schon für die allernächste Zeit Reiferes und damit Bedeutenderes erwarten.

Der Lotse.

Dem „Jürgen Piepers“ ließ Stavenhagen „Der Lotse“, Hamburger Drama in einem Akt (1902, zweiter Druck Hamburg 1904) folgen. Ludwig Brenner, Lotse einer großen Dampfschiffgesellschaft — das ist der Inhalt des kleinen Dramas — ist längere Zeit krank gewesen, und unterdessen hat ihn sein Sohn

Heinrich vertreten. Als er wieder gesund ist, aber noch die Spuren der überstandenen Krankheit trägt, schlägt ihm sein Sohn, der verlobt ist, vor, ihm sein Amt abzutreten. Aber Brenner will sich noch nicht zum alten Eisen werfen lassen und weist den Vorschlag seines Sohnes zurück. Doch fühlt er sich seiner Sache keineswegs ganz sicher, und seine Bedenken wachsen, als man ihn bei der Meldung zum Dienst auf dem Kontor, wie er glaubt, zweifelnd ansieht und die Tüchtigkeit seines Sohnes rühmt. Mit seiner Rückkunft vom Kontor setzt die Handlung des Dramas ein, aus einem Gespräch Brenners mit seiner Frau erfahren wir das Vorangegangene, und daß er die Nacht seinen Dienst wieder antreten soll, wovor er geradezu Angst hat. Mile (Emilie), die Braut seines Sohnes, kann ihn von seinen schweren Gedanken auch nicht abbringen, dann kommt Hein, der Sohn, uud meldet, daß er sich auf zwei Jahre von der Kaiserlichen Marine nach China habe anmustern lassen. Man will's ihm zunächst nicht glauben, muß es dann aber, als er den ganzen Vorgang erzählt. Selbstverständlich trifft es die Braut am schwersten, aber auch dem Vater ist es keineswegs recht, ja, je mehr er sich hineindenkt, um so gewisser wird es ihm, daß er seinen Dienst keine zwei Jahre mehr aushalten kann, daß, wenn sein Sohn jetzt fort geht, er auch

nicht sein Nachfolger wird, er ihn also vielleicht um sein Lebensglück betrogen hat. Der einzige, der bei dieser Perspektive seinen Humor einigermaßen bewahrt, ist Heinrich, obschon er, wie viele Einzelheiten der fortgehenden Handlung zeigen, seine Mile heiß genug liebt. Ein Freund kommt, ihn zu einem Abschiedsbummel durch Hamburg abzuholen, die düstere Stimmnng der drei Zurückbleibenden ist, während draußen das Flottenlied ertönt, auf der Höhe, Brenner einfach in Verzweiflung. Und in dieser stürzt er sich aus dem Fenster in den Kanal hinab, um seinem Sohn, der dann für die Mutter zu sorgen hat, die Möglichkeit des Dableibens zu schaffen.

Der Wert dieses kleinen Dramas beruht natürlich in erster Linie auf der Darstellung der zwiespältigen Stimmung in Brenners Seele. Ein eigentliches dramatisches Problem liegt ja nicht vor, wenn man nicht etwa den ewigen Kampf der Alten und der Jungen (der hier aber im Grunde gar nicht notwendig ist, da ja jetzt schon eine Fahrt Brenners seine Tauglichkeit oder Nichttauglichkeit dartun und außerdem das Aufschieben der Heirat um zwei Jahre nicht das größte Unglück sein würde) als solches setzen will. Immerhin hat Stavenhagen die Vorgänge hinreichend begründet, die Wahrheit des Lebensbildes ist nicht zu bestreiten, und als Lebensbild,

nicht als eigentliches Drama wollen wir das kleine Werk denn auch betrachten. Ein Lebensbild ist als gelungen zu bezeichnen, wenn seine Menschen treu herausgekommen, wirkliche Menschen sind und weiterhin das Milieu, in dem sie leben, charakteristisch gegeben ist. Beides ist in diesem Einakter Stavenhagens der Fall. Brenner, der pflichttreue und stark selbstbewußte Lotse, der durch seine Krankheit in einen Seelenkonflikt gerät, der zwar nicht eigentlich tragisch, aber immerhin ergreifend wirkt, seine nach Mutterrecht auf seiten ihrer Kinder stehende, hier und da scheltende, aber zuletzt doch auch gutmütige und liebevolle Frau, Hein, der die Eigenschaften des Vaters, aber eine Portion Humor dazu hat, vielleicht ein bißchen derber, aber dafür auch entschiedener ist, Mile, die den Mund auf dem rechten Fleck, aber auch Gemüt hat, alles sind durchaus glaubhafte Gestalten, und alle haben auch das echte Hamburger Gepräge. Dazu stimmt denn das Milieu bis in die Einzelheiten, ist nicht gerade breit, aber ausreichend gegeben. So ist in diesem Einakter eine ebenso lebensvolle wie geschlossene kleine Dichtung entstanden, die zumal in Hamburg mit großer Gewalt wirken mußte und es auch getan hat; man darf in diesem „Lotsen" vielleicht den Anfang eines höheren Hamburger Volksstückes sehen. Stoßen kann man sich

höchstens an dem Ausgang, der, wenngleich in Brenners Nervosität nach der Krankheit und auch in seinem Stolz hinreichend motiviert, doch nicht den Charakter tragischer Notwendigkeit trägt. Aber die tragische Notwendigkeit wird im Drama seltener erreicht, als man denkt, und für die Gattung des Dramas, die wir Volksstück nennen, ist sie, wie wir noch sehen werden, auch kaum geboten.

Grau und Golden.

Hamburg 1904 kam ein Band Hamburger Geschichten und Skizzen von Fritz Stavenhagen, „Grau und Golden" betitelt, heraus. Er enthält neun Stücke, von denen das erste „Fischerjugend" das umfangreichste ist. „Eine Liebesgeschichte" lautet bei diesem der Untertitel, und man kann kurzweg sagen, daß hier eine Übertragung der Gottfried Kellerschen Novelle „Romeo und Julie auf dem Dorfe" in das Milieu Finkenwärders oder eines anderen Fischerdorfes in der Nähe Hamburgs stattgefunden hat: Das Liebespaar steht ähnlich zur Welt wie das Kellersche, und es geht genau so in den Tod, doch allerdings mit weniger Berechtigung. Er, Hinnick, ist elternlos und Koch auf einem Fischerewer, was, gegen den Fischerknecht gehalten, eine untergeordnete

Stellung ist, sie, Gesa, ist die uneheliche Tochter ihrer Mutter und neben ehelichen Schwestern das Aschenbrödel oder noch etwas Schlimmeres im Hause. Die beiden haben sich in ihrer Verlassenheit gefunden und erleben nun an einem Markttage ihren ersten Zwist, der eine Folge des männlichen Begehrens ist, und dann eine Reihe von Demütigungen, die sie in den Tod treiben. Doch liegt, wie schon angedeutet, die hohe Notwendigkeit des Zusammensterbens nicht, wie bei Keller, vor, die beiden jungen Leute Stavenhagens sind zwar geplagte Menschen, aber nicht von ihrer Höhe herabgekommene bäuerliche Aristokraten wie die Kellers, auch nicht durch den unauslöschlichen Haß der Eltern auseinandergehalten. Derb wie sie doch von Natur sind, könnten sie sich recht wohl durcharbeiten, und so ist der Ausgang mehr auf den Moment gestellt, nicht innerlich tief begründet. Das Wesen dieser norddeutschen Menschen und die Stimmungen der Landschaft und des Jahrmarkttages hat aber Stavenhagen immerhin gut herausgebracht. In gewisser Weise kann man diese Liebesgeschichte als Vorstudie zu „Mudder Mews“ betrachten. — Die Hamburger Skizze „Der Jollenführer“ ist eine schwankartige Schmugglergeschichte, ganz nett, aber nicht bedeutend. Tiefer geht wieder „Der Schiffszimmermann, Eine Hamburger Geschichte“ — ich möchte sie

beinahe als Seitenstück zum „Lotsen“ bezeichnen. Der Tod des kleinen Mädchens, das die einzige Lebensfreude ihres vom Leben schwer mitgenommenen Großvaters ist, wird jedermann tief ergreifen. Stavenhagen hat hier die Sentimentalität gut vermieden, und auch diese kleine Geschichte ist durch Treue des Milieus bemerkenswert. „Auf Fischfang“ spielt wieder auf Finkenwärder und behandelt das Verunglücken eines Fischerewers, wobei der Fischer zu Tode kommt. Die Geschichte wird von einem, der sie mit erlebt hat, erzählt und trägt jenen eigenartigen metaphysischen Charakter, der der Gedankenwelt mancher nordischen Naturen entspricht. Stavenhagens eigene Denkprozesse blicken dabei durch. Auch Anzengruber hatte ja übrigens die Neigung zur Metaphysik und hat sie manchen seiner Gestalten verliehen. — Die Skizze „Die Köksch“ ist eine sehr gelungene Humoreske, „Nordweststurm“, Hamburger Skizze, mag wieder an den „Lotsen“ erinnern — in der Tat heißt auch hier das Liebespaar Hein und Mile und ihr Verhältnis ist ähnlich. Doch liegt dies Werkchen atmosphärisch tiefer, der Alkohol spielt eine größere Rolle. — In Hamburger Missingsch ist die Skizze „Krischan Kattun“ geschrieben. Sie ist für den Kenner äußerst amüsant, freilich auch ein wenig karikiert. Es wird die Hochzeit eines ältlichen Paares geschildert, bei der die

Hamburger Straßenjugend stark in Aktion tritt. „Das Alleinmädchen“ ist ein Seitenstück zur „Kösch“, nicht so gut, zu breit und auf die Schlußpointe gestellt. „Im Schneetreiben“ endlich, eine Mecklenburger Geschichte, mag man neben „Fischerjugend“ stellen — es ist wieder eine Liebesgeschichte, freilich mit gutem Ausgang. Die Winterszenerie ist wohlgelungen, und daß Stavenhagen dem Mecklenburger Volkstum gerecht werden kann, wissen wir schon aus dem „Jürgen Piepers“. Von hier geht es dann zum „Dütschen Michel“ und „Rugen Hof“ weiter.

Alles in allem sind diese Erzählungen und Skizzen gute Heimatkunst, aber nicht gerade bedeutend: Der Erzähler Stavenhagen steht dem Dramatiker nicht gleich. Aber für des Dichters Entwickelung sagt auch „Grau und Golden“ etwas.

Mudder Mews.

Mit dem „niederdeutschen Drama“ „Mudder Mews“, einem Fünfakter, der 1904 als Buch und dann auch auf der Bühne erschien, beginnt die große Entwickelung Stavenhagens, die leider so kurz war, nur drei Dramen umfaßt. „Das Stück spielt“, nach Stavenhagens eigener Angabe, „im Hause des Fischers Willem Mews auf der Elbinsel

Finkenwärder im Spätherbst 1894.“ Die Personen des Stückes sind: Mudder Mews, 62 Jahre, Willem Mews, Fischer, 38 Jahre, Hugo Mews, Fischer, 19 Jahre, Lisbeth Ribbe geb. Mews, 23 Jahre, deren Kinder; Elsabe, Frau des Willem, 27 Jahre, und ihre beiden kleinen Kinder, von denen der Junge, Hein, 6 Jahre, das jüngste, ein Mädchen, erst ein halbes Jahr alt ist. Der Ort der Handlung bleibt während der ganzen fünf Akte dasselbe, von Stavenhagen genau beschriebene Zimmer des Willem Mews mit dem Blick auf Elbdeich, Strom und Blankenese mit dem Süllberg.

Da die Handlung des Dramas wesentlich aus Gesprächen besteht, will sagen, die Wandlungen des Gesprächs (und die durch sie angedeuteten seelischen Vorgänge natürlich, denen gegenüber man die Gespräche aber keineswegs als bloßen „Dialog“ auffassen darf) fast einzig und allein die Entwickelung des Ganzen ausmachen, äußere Handlung beinahe ganz fehlt, so ist eine Inhaltsangabe schwer, aber um so nötiger — es müssen die entscheidenden Wandlungen unbedingt klar herausgestellt werden. Dabei wird man am besten auch gleich die Personen etwas charakterisieren, da nur auf diese Weise ein volles Verständnis möglich ist. Im ersten Akt sehen wir zunächst, wie Elsabe, Willems Frau, dem ein

Buch studierenden Hugo etwas erklärt, was über seinen Horizont hinausgeht, und was auch mancher Gebildete nicht weiß: die Möglichkeit der Meerestiefenmessung. Wir erfahren, daß Elsabe von Jugend auf einen großen Wissensdurst gehabt und auch als Dienstmädchen bei einem alten Kapitän Gelegenheit gefunden hat, eine ganze Bibliothek durchzupflügen, nachdem sie als uneheliches Kind den Lieblingswunsch ihrer Jugend, Lehrerin zu werden, natürlich nicht erfüllt gesehen und ihre Mutter sich sogar, als das Mädchen eben in Dienst war, aufgehängt. Willem, der Mann, der dann auftritt, hat gegen den Bildungsdurst seiner Frau nicht das geringste einzuwenden, er bringt ihr von Hamburg, wo er seine Fische verkauft, sogar Werke wie Roßmäßlers „Das Wasser" und Jägers „Das Leben im Wasser" mit. Eine sogenannte gute Hausfrau ist Elsabe dabei natürlich nicht; ihre Wohnung hat Überfluß an Fliegenschmutz, wie sie ruhig zugibt, und das Backen gerät ihr nicht, so daß sie es Hugo überläßt. Dennoch fühlen sich alle drei glücklich; denn der Verdienst der Männer ist gut und die Charaktere harmonieren, ja, es ist Elsabe sogar gelungen, Hugo, der im Hause der Mutter ein Säufer war, zu einem ordentlichen Menschen zu machen. Während die drei nun gemütlich bei Kaffee und Gebäck sitzen, tauchen plötzlich

die Mutter und Lisbeth auf dem Deiche vor dem Hause auf, Elsabe erschrickt heftig. Sie hat auch alle Ursache dazu; denn gleich mit dem Eintritt der Mutter geht eine böse Stichelei los. Sie behauptet, bei ihrer Tochter „herausgeschmissen" zu sein und zieht gegen diese los, bald aber kommen auch Elsabe und die Unordnung in ihrer Wohnung daran, und diese läuft ganz verwirrt herum. Hugo tritt der Mutter bereits sehr scharf entgegen, er kennt sie. Es wird endlich erzählt, weshalb die Mutter von ihrer Tochter fort und bei ihrem Sohne bleiben will — der Schwiegersohn hat sich, angeblich in aller Ruhe, die fortwährende Stichelei verbeten. Nun, Willem erklärt, daß die Mutter, von der er Geld zu seinem Ewer hat, bleiben soll, obschon Lisbeth sie wieder mitnehmen will und Hugo über die Verträglichkeit, die sie sich beilegt, spottet, und sie bemächtigt sich denn sofort der Arbeit im Hause, wobei sie Elsabe herrisch anfährt. — Der zweite Akt spielt einen Tag später. Hugo steht nach wie vor mit der Mutter auf dem Kriegsfuß, und Elsabe hastet, damit ihr die Mutter nicht bei der Arbeit zuvorkommt. Auch in die Kindererziehung mischt sich diese ein: Als Willem seinem Sohn verbietet, bei einem ortsüblichen Umsingen der Kinder das damit verbundene Betteln mitzumachen, übertreibt sie noch die Strafandrohung.

Dann bekommt Elsabes Bücherlesen sein Teil („oller unnützer Kram") und die ganze Wirtschaft wird einer strengen Kritik unterzogen, so daß es selbst dem phlegmatischen Wilhelm zuviel wird („Op'n Hand full mehr Ordnung kummt 't ja nich an — wenn Menschen man sünst verdräglich sind"). Elsabe hört alles trotzig schweigend an, bis die Alte mit dem Ausdruck „In Schmutz verkommen" auch ihre Geduld übersteigt. Nun sucht Willem zu vermitteln, und beim Abschied findet sich das Ehepaar doch wieder ganz zusammen. Die Mutter setzt ihr Treiben fort, schilt auf Elsabes Wesen, auf Hugos früheres Trinken, richtet durch ihre Überbetriebsamkeit Unheil an und schiebt die Schuld auf Elsabe, nimmt dann das Thema der Kindererziehung wieder auf, schimpft nochmals auf die Bücher und bleibt endlich bei dem Betteln, das dem Jungen verboten ist, stehen — es ist ihr schon gewiß, daß er mittut. Nun kommen die Kinder und singen ihr Stück, der kleine Hein ist mitten darunter. Als er wieder mit will, reißt ihn die Großmutter zurück und will ihn züchtigen. Das verbittet sich Elsabe ganz energisch, hier ist die äußerste Grenze ihrer Geduld: „Op min Kinner lat ick nichs kamen! un wenn 't min Dod is!" — Der dritte Akt zeigt ein Einlenken der Alten: „Wenn ick mal so 'n Wurt rutstöten do, du brukst dat ni glieks

to wägen ... Mit Absicht do ick kein Menschen weih." Dann erzählt sie von ihrem schweren Schicksale. Elsabes Mitleid wird rege, es läßt sich alles besser an. Als darauf Willem und Hugo in bester Stimmung zurückkommen, gibt es etwas wie eine Familienfeier mit Grog und Gesang, ziemlich derbem nebenbei, und auch die Mutter erscheint wie ausgewechselt. Aber da erzählt sie unvorsichtigerweise, daß Lütt-Hein doch mit den Jungen betteln gewesen ist, und nun wird Willem, den der genossene Grog aufgeregt hat, wütend. Elsabe verbietet ihm, in seiner Betrunkenheit den Jungen anzurühren, sonst gehe sie mit ihm ins Wasser; Wilhelm läßt sich zurückschrecken, wirft aber in seinem Ärger ein Glas an die Erde, auch Elsabe wird ärgerlich, und nun ist der Zank wieder im schönsten Gange. Zuerst hält sich die Mutter noch zurück, bald aber ist sie wieder bei der Behauptung, daß Elsabe keine Frau für Wilhelm sei, und so ist kein Aufhalten mehr. Sie will dann gehen, Elsabe soll sie mit einem guten Wort zurückhalten, aber das will die wieder nicht. Das Ende vom Liede ist, daß Wilhelm seine Mutter zu Bekannten auf der Insel bringt. Hugo will ins Wirtshaus gehen, unterläßt es aber auf Elsabes Bitten. — Zu Anfang des vierten Akts wartet Elsabe vergebens auf ihren Mann, der ohne ihr Wissen

ins Wirtshaus gegangen ist. Lisbeth ist aus Hamburg gekommen, um die Mutter wieder mitzunehmen, aber sie hat nicht gewollt. Willem tritt dann schläfrig ein — und streicht die Teller, die Elsabe zum Essen auf den Tisch gebracht hat, „ohne ein Wort und ohne eine Spur äußerlicher Erregung vom Tisch“. Elsabe „erschrickt und sieht ihn groß an“. Es zeigt sich dann, daß er jetzt auf seiten der Mutter steht, bei der er, wie sich später zeigt, die ganzen Tage „herumgelegen“ ist. Ein großes Gespräch zwischen Hugo und ihm klärt die Vergangenheit auf: Der Vater hat getrunken, die Mutter hat ihre Kinder als Wäscherin durchgeschleppt und ist dabei so geworden, wie sie ist. Sie kann nicht anders sein, sagt Willem. Hugo steht auf seiten des Vaters, der eine weiche Natur war, aber von der Mutter unrichtig behandelt worden ist. Die Folge dieses Gesprächs ist, daß Elsabe die Mutter wieder holt. Aber das war falsch, wie der fünfte Akt sofort zeigt, die Alte ist wieder ganz unerträglich, so sehr Elsabe sich zusammennimmt. Als diese äußert, daß Willem, der sich unbehaglich fühlt, „gar kein Kerl“ mehr sei, faßt die Mutter das falsch auf und meint, daß sich so die Aussage eines Arztes bewahrheite, der von Wilhelm als Knaben ausgesagt, daß er nicht zeugungsfähig sein werde. Damit sind

denn Elsabes Kinder für im Ehebruch erzeugte erklärt, und nun bricht Elsabe los und weist die Mutter hinaus. Wilhelm und Hugo, die hinzukommen, können sie nicht beruhigen, Willem nimmt aber leider nicht entschieden die Partei seiner Frau: Er scheut das Gerede der Leute, zum zweitenmal soll die Komödie des Fortschickens nicht gemacht werden. Da tritt ihm Hugo entgegen, und die Alte spricht den Verdacht aus, daß er und Elsabe etwas zusammen hätten. Als Willem auch jetzt noch die Mutter, wenigstens für die Nacht, dabehalten will, erklärt Elsabe, daß sie gehen und ihre Kinder mitnehmen will. Nun gerät Wilhelm in die äußerste Wut: „Gah, und wenn't to'n Dübel is!“ Sie will ihre Kinder, er hält sie davon zurück, sie zu wecken, verspottet sie noch. Da stürzt sie aus dem Hause — ins Wasser. Bald bringt man ihre Leiche. Willem ist sich jetzt plötzlich klar, was er getan hat: „Ick hew de Schuld“, Hugo klagt die Mutter an, diese ist immer noch die Alte: „Dormit wull se uns doch man bloß argern“, „Nee, nee, wat ick all dörchmaken mött!“ Damit schließt das Stück, nachdem Hugo ins Wirtshaus gelaufen und Willem ihm gefolgt, um ihn vom Trinken abzuhalten.

Ein bißchen erinnert das Schlußwort des Dramas an Meister Antons Wort in Hebbels „Maria Magda-

lene": „Ich verstehe die Welt nicht mehr", das ja auch nicht die Erkenntnis seiner Schuld, sondern die Grenze seines Charakters aufzeigt. Man kann Mudder Mews und Meister Anton, ja auch die ganzen Stücke Hebbels und Stavenhagens recht wohl vergleichen. Nicht, daß ich ohne weiteres behaupten möchte, daß Mudder Mews der weibliche Meister Anton sei; nein, der charaktervolle Mann aus dem Handwerkerstande steht in jeder Beziehung höher als diese Frau aus dem untern Volke. Aber sie haben viele Eigenschaften ihres Volksstammes gemein, gute sowohl wie böse: den strengen Lebensernst, die Arbeits- und Ordnungsliebe, aber auch die Hartnäckigkeit und Peinlichkeit, die Unfähigkeit, Dinge gehen zu lassen und das „Leben und Lebenlassen" zu begreifen. Auch in Mudder Mews herrscht unbedingt die Tüchtigkeit vor, sie ist eine von Haus aus achtungswerte Person, aber freilich, es ist kaum mit ihr auszukommen, ihre Unverträglichkeit ist über jeden Zweifel erhaben. Und Hugo hat recht: sie ist im Grunde immer so gewesen, nicht erst ihr halbverschuldetes Eheschicksal hat sie zu dem gemacht, was sie ist. Als Kern ihres Wesens darf man vielleicht die Herrschsucht setzen oder die angeborene Selbstgerechtigkeit, sie fühlt sich besser, ordentlicher und tüchtiger als die andern Menschen, richtet diese infolgedessen, und da sie sich natürlich

wehren und die Vortrefflichkeit der Mudder Mews nicht immer anerkennen, bildet sich bei ihr die Neigung zum Sticheln, zum Tadeln in Übertreibungen aus, doch nicht aus reiner Bosheit, sondern in dem durchgehenden Gefühl des Gekränktseins. Sie wird „wreweli" und „wranti", wie wir Plattdeutschen sagen. Man soll sie aber darum doch nicht in Bausch und Bogen verdammen, ihre schlechten Seiten haben alle eine gute Kehrseite: Sie hat ja meist recht mit ihrem Tadel, sie kann Faulheit und Unordnung oder, was sie dafür hält, in der Tat nicht sehen, sie hält es auch für Unrecht, es geht gegen ihre Natur, die Wahrheit zu verschweigen, alles mit dem Mantel der Liebe zuzudecken. Herrschsucht und Selbstgerechtigkeit, gewiß, die hat sie, aber das Leben ist denn doch auch eine ernste Sache, und man muß Forderungen stellen, wenn nicht alles drunter und drüber gehen soll — eben davon ist diese ernste und feste Natur überzeugt, und nun erträgt sie es nicht, wie es die Bequemlichkeit der Menschen liebt, alles einfach unter den Tisch fallen zu lassen. Ich als ausgesprochener Niederdeutscher kenne diesen „wrewelichen" Charakter sehr gut, habe selbst etwas von ihm. Nun tritt bei Mudder Mews freilich manches Niedere hinzu, was der gewöhnlicheren weiblichen Natur und dem Volksmilieu entstammt: Sie ist mißtrauisch und wieder leicht-

gläubig, die schlimmsten Dinge hält sie ohne weiteres für wahr, wenn es ihr in den Kram paßt; sie ist ohne alles Maß und trotz gelegentlicher gutmütiger Anwandlungen grausam. So treibt sie ihre Schwiegertochter, die sie nicht versteht, in den Tod. Es ist ein wahrhaft meisterliches Charakterbild, das Stavenhagen in der Mudder Mews gegeben hat, wir haben nicht viele seinesgleichen in unserer dramatischen Literatur, und so habe ich mit Recht an Hebbels Meister Anton erinnert. Insofern aber sind die ganzen Stücke verwandt, als sie wohl die besten Familiengemälde aus dem niederdeutschen Leben sind, die wir besitzen. Freilich, als Kunstwerke haben die beiden Dramen nicht allzuviel gemein, „Mudder Mews“ kommt unbedingt aus dem modernen Naturalismus.

Man hat wohl am ersten an Gerhart Hauptmanns „Friedensfest“ zu erinnern, das ja auch eine „Familienkatastrophe“ ist und den ausgesprochenen „Gesprächcharakter“ trägt. Außerdem mag man, was das Problem anlangt, Ibsens „Wildente“ heranziehen; auch in „Mudder Mews“ wird ja durch die „Wahrheit“ ein Familienglück zerstört. Doch ist im einzelnen kaum eine Verwandtschaft zwischen Stavenhagen und Ibsen, und wenn auch anzunehmen ist, daß von dem Schlesier her ein Einfluß auf den jungen Hamburger

erfolgt ist, so hat er doch keine Abhängigkeit zur Folge gehabt. Der Geist des „Friedensfestes“ ist durchaus der der Dekadenz, oder vielmehr, es werden rein dekadente Verhältnisse dargestellt; bei Stavenhagen ist alles gesund, trotz Willems bösartigem Jähzorn in der Trunkenheit, trotz Hugos Neigung zum Trinken — alles, was diese Menschen tun, kann man aus dem bloßen Zusammenstoß der Charaktere und dem Moment erklären, ihre Veranlagung schwebt nicht wie ein Verhängnis über ihnen, mögen sie auch immerhin ganz ausgeprägt Menschen ihres Volksstammes und ihres Milieus sein. Selbst Mudder Mews ist, so schwer sich mit ihr leben läßt, gesund, man braucht ihr nur hinreichend selbständige Arbeit zu geben, und sie ist nicht mehr gefährlich; daß Willem und Hugo, die beiden ungleichen Brüder, von denen der ältere manches von der Mutter hat, der jüngere die weit liebenswürdigere Natur ist, nicht etwa tragisch veranlagt sind, beweist ihr langes ruhiges und glückliches Zusammenleben mit Elsabe. Diese bildungsdurstige Fischersfrau, die nicht eben eine gute Hausfrau ist, wird ja manchem problematisch erscheinen, aber auch sie ist eine durchaus gesunde Natur: sie kennt ihre Schwächen, aber sie weiß auch, daß sie Ersatz dafür bietet — man darf sie im allerbesten Sinne gebildet und fein von Haus aus nennen,

trotz der Derbheit des Milieus, in dem sie sich bewegt, und an dem sie keinen Anstoß nimmt. In ihr finde ich das feinere Niedersachentum Klaus Groths wieder, das wirklich im Leben, nicht bloß in dieses Dichters Werken ist. In ihrer Art ist sie ein ebenso großes Meisterstück Stavenhagens als Mudder Mews. Wer ihn nur oberflächlich begreift, der könnte meinen, wir hätten in der Elsabe eine lebende Illustration zu jener Volksbildungsbewegung, die ja in Hamburg besonders stark ist und sich namentlich auf die Kunst geworfen hat, „an deren Tempeltor" wie Otto von Leixner jüngst spottete, „umgeben von Hamburger Volksschullehrern, als Hohepriester" in unserer Zeit wirklich manchmal der „Fitzebutze" zu stehen scheint. Aber nein, Menschen wie Elsabe sind viel älter als jene Bewegung, und wir Verständigen haben dieser immer nur insoweit recht gegeben, als sie solchen Menschen ihren Weg erleichtert. Ich habe die Gesundheit all dieser Menschen deswegen so stark hervorgehoben, weil sie zeigt, daß wir seit den Tagen der Herrschaft Ibsens und des jungen Hauptmanns doch weiter gekommen sind, und lasse mich durch allerlei Gerede unserer modernen Ästheticisten über die Unbrauchbarkeit des Begriffs Gesundheit für die Kunst durchaus nicht irremachen. Dekadenz, so habe ich früher einmal definiert, ist Erkrankung des Volks-

tums, die individuell abnorme Erscheinungen hervorruft, und wenn man nun auch zehnmal sagt, daß, was normal oder abnorm sei, nicht mit Sicherheit festgestellt werden könne, so bleibe ich doch dabei, daß man aus Instinkt und Erfahrung heraus dem Leben gegenüber eine durchaus hinreichende Unterscheidung des Gesunden und Kranken geben kann. Es wäre doch einfach unehrlich, wenn man den ungeheuren Abstand, der die Finkenwärder Fischer von den Menschen Hauptmanns im „Friedensfest“ trennt, leugnen wollte. Die Kunst aber, wollen wir ganz ruhig sagen, kann Menschen, die der Beobachtung des Nerven- oder gar des Irrenarztes unterliegen, im allgemeinen nicht brauchen, wie sie es denn auch nicht mit der bête humaine, sondern mit dem homo sapiens zu tun hat. So ist bei Stavenhagen in der Tat ein Fortschritt gegen Ibsen und Hauptmann, und er ist das Verdienst der Heimatkunst, die die deutschen Dichter vom krankhaften Hinstarren auf das Problem und von der Vorliebe für das Dekadente befreit hat. Stavenhagens „Mudder Mews“ ist unbedingt weit stärker und kräftiger als Hauptmanns Jugenddramen — daß dieser Dichter selber beispielsweise in „Rose Bernd“ weiter gekommen ist, wollen wir der Gerechtigkeit halber ausdrücklich hinzufügen.

Freilich, zur Tragödie empor ist auch Staven-

hagen hier nicht gelangt, es ist ihm nicht gelungen, die höchste Form des Dramas, die, so selten sie erreicht wird, doch stets als Maßstab anzulegen ist, zu schaffen, er ist beim naturalistischen Lebensbild à la Hauptmann stehen geblieben, und demgemäß erscheint auch der traurige Ausgang eigentlich nicht berechtigt. Ich habe schon gesagt, daß man alles Geschehen dieses Dramas aus dem bloßen Zusammenstoß der Charaktere und dem Moment erklären könne, aus dem äußeren Zusammenstoß, und in der Tat, welche Notwendigkeit besteht, daß Mudder Mews und Elsabe zusammenleben, da doch die Alte nicht ohne Mittel ist und ihre Tochter Lisbeth noch am ersten mit ihr fertig werden kann, welche Notwendigkeit besteht, den Versuch, nachdem er schlecht abgelaufen, noch einmal zu wiederholen? Ich sage nicht, daß Stavenhagens Entwickelung unwahrscheinlich sei, nein, es kann alles so sein, wie es geschieht, aber es muß nicht so sein, die tiefere Notwendigkeit der Tragödie fehlt, es ist nur die Wahrscheinlichkeit des Lebensbildes da. Ein anderer, größerer Dichter hätte aus diesem Stoff vielleicht die Tragödie gewinnen können, Stavenhagen konnte es nicht, und so hätte er zum Schluß auch nicht ihre Geister rufen sollen. Ich will auf diesem Gebiete die echte Tragödie, wie ich bereits in meiner Kritik der „Mudder Mews“ für die

Deutsche Monatsschrift schrieb, aber ich will sie nicht ohne äußerste Not und zwingenden Beruf, und hier scheinen mir doch mutatis mutandis die Worte zu passen, die Hebbel zu Reuters „Kein Hüsung" sagte: „Aber das einfache Bild durfte trotz des dunkeln sozialen Hintergrundes, gegen den es sich rührend und herzergreifend abhebt, nicht mit Mord und Wahnsinn enden; eine versöhnende Lösung war durch die Natur des Gegenstandes geboten. Der Dichter ist auf das Gebiet der Tragödie hinübergeschritten und hat noch obendrein zu den äußersten Mitteln derselben gegriffen, zu denen, die selbst Shakespeare sich für den Lear und Hamlet aufgespart hatte. Dadurch hat er aber auch alle Harmonie zerstört." Gewiß, im wirklichen Leben kann, um es noch einmal zu wiederholen, die Geschichte genau so ausgehen wie in Stavenhagens Drama, aber sie muß es auch dort nicht, wie viel weniger im Drama, wo die gewaltsame Lösung zwar im Affekt geschehen kann, aber nicht im Affekt begründet sein darf.

Welch ein Lebens- und Charakterbild jedoch ist diese „Mudder Mews"! Ich finde, um seine Stärke anzudeuten, wirklich keinen anderen Vergleich, als den mit Hebbels „Maria Magdalene", die die typische deutsche Kleinstadt gibt, trotzdem sie nichts weniger als naturalistisch ist! Es ist hier bei Stavenhagen

eine Sicherheit und Feinheit, auch ein Reichtum der Lebensdarstellung, über den ein Kenner niederdeutschen Lebens immerfort erstaunen muß, und das ist nicht etwa durch peinliche und ängstliche Strichelei erreicht, wie in so vielen Stücken Hauptmanns, es ist eine gewisse Großzügigkeit da, das Leben der Finkenwärder Fischer tritt uns typisch-klar vor die Augen und in die Seele. Der große Strom, die nahe Hauptstadt, der grüne Deich, das behagliche Zimmer und zu alledem die derben frischen Menschen — wo ist da noch trotz der häßlichen Vorgänge der kleinliche Naturalismus! Aber die alte wundervolle Niederländerei, die mit aus dem Herzen kommt, ist nicht zu verkennen, und mag ein Zug, wie das Tauschen der Pantoffeln zwischen Mutter und Sohn, noch so sehr ins Kleine und scheinbar Zufällige gehen. Man hat gesagt, die „Mudder Mews" sei ohne eigentlich straffe Spannung, zu sehr ins Kleinliche verlaufend — ja, von dem modernen reinen Theaterstück darf man die Maßstäbe nicht nehmen. Wir anderen sehen in diesem zweiten Drama Stavenhagens den Schritt eben vom Theaterstück zum wirklichen Lebensbilde getan, einem Lebensbilde, das zugleich eminentes Charaktergemälde ist und wenigstens in plattdeutscher Sprache etwas künstlerisch Neues und Vollendetes schafft (denn das ältere plattdeutsche

Volksstück zählt künstlerisch im ganzen nicht). In der hochdeutschen Literatur war freilich Hauptmann vorangegangen, aber wie dieses plattdeutsche Drama fast mehr als das Hauptmannsche mit großen Entwickelungen der Weltliteratur zusammenhängt, werden wir später noch sehen: ich nenne hier vorläufig den Namen Holberg.

De dütsche Michel.

Auf die „Mudder Mews“ der „Dütsche Michel“, wieder ein Treffer und doch etwas ganz anderes! „Niederdeutsche Bauernkomödie“ nannte Stavenhagen dies 1905 gedruckte Stück und widmete es dem Großherzog von Mecklenburg: „Uns'n Grotherzog von Meckelnborg as'n Teiken, werke Kraft un Eigenart in de öllst dütsche, echt germanische Sprak begraben liggt, up dat Hei mithelpen mag, uns Nedderdütschen dees leiwe grade Sprak för unse Kunst tau gewinn' un tau erholln!“ Der Schauplatz ist „Mecklenburg, Sommer 1852“, eine niederdeutsche Bauernkomödie ist das Drama aber nicht so ohne weiteres, wie schon ein Blick auf das Personenverzeichnis lehrt: auch der Adel ist in diesem vertreten.

Johann Graf Malling ist soeben majorenn ge-

worden und hat die Herrschaft seiner Güter angetreten. Zur Feier dieses Antrittes veranstaltet er ein dreitägiges Fest, zu dem alle Herren und Bauern der Gegend geladen sind, und bei dem wüst gespielt und getrunken wird. Das Stück beginnt mit einer Unterhaltung zwischen dem Leibdiener des Grafen Franz und einem aus Amerika zurückgekehrten Bauern namens Werner, dem einst — wir sind noch im Zeitalter der Leibeigenschaft — des Grafen Vater seinen Hof geraubt und Frau und zwei Söhne in den Tod getrieben hat, und der nun bei dem jungen Grafen sein Recht suchen will. Wir erfahren aus dem Gespräch, daß der Vater des Grafen, den die Bauern „Löttingslipp" nannten, in wüstester, ja geradezu kindischer Weise seinen ungeheuren Besitz verwüstet und seinen Bauern das Mark aus den Knochen gesogen hat. Von einem zu dem Fest kommenden Bauern erfährt Werner darauf, daß nach seinem Fortgang ein Aufstand der Bauern gegen ihren Herrn ausgebrochen und dieser in eine Irrenanstalt gekommen ist, worauf ein Herr von Oertzen die Verwaltung der Güter für den minorennen jungen Grafen übernommen und sie durch zehn Jahre angestrengter Arbeit wieder völlig emporgebracht hat. Die Bauern brauchten während dieser Zeit weder Kontribution noch Kopfgeld zu bezahlen und sind

gleichfalls emporgekommen, Werners Hof ist wieder instand gesetzt und harrt seines Herrn. Die Bauern sind der Ansicht, daß Herr von Oertzen das große Werk durchgeführt hat, weil er sieben Töchter hat und den Grafen zum Schwiegersohn haben will. Dieser aber, der die letzten drei Jahre in Berlin „auf Schulen“ verlebte, habe sich schon eine aus der Stadt mitgebracht. Nachdem noch manches zur Charakteristik der übermütig gewordenen Bauern erfolgt ist, tritt, durch Jagdfanfaren angekündigt, der Graf mit den „Herren“ auf, ein Herr von Plessen und ein Herr von Maltzahn sind dabei, auch Ivenack, die Tochter des von Plessen, die Dame, die der Graf sich aus der Stadt mitgebracht hat. Der Graf hält eine Rede: „Seit zwanzig Jahren sehne ich mich, einmal selbst Herr zu sein! Ohne da über meinem Kopfe etwas zu spüren, das jede Minute sagt: dies darfst du tun, das darfst du nicht tun! Ich tue, was ich will! So leite ich denn meine eben erlangte Selbstherrlichkeit mit einem Fest ein! Mit einem Fest, auf dem sich meine sämtlichen Leidenschaften, gute wie schlechte, frei austoben können. Nichts will ich mir versagen! Von allem, heißt es, kriegt der Mensch einmal genug. Darum will ich trinken und spielen, bis ich genug habe!“ Dann bringt er ein Hoch auf Ivenack aus. Von Plessen trinkt darauf wieder auf

den Grafen, und das Spielen und Trinken beginnt in stärkstem Tempo: Ivenack spielt für den Grafen und verliert, von Maltzahn geht darauf aus, den Grafen möglichst schnell betrunken zu machen. Unterdessen kommt den Bauern der Gedanke, was wohl der Baron von Oertzen zu der Wirtschaft sagen würde. Dieser tritt dann in der Tat auf und warnt den Baron in der herzlichsten Weise: „Kiehr um, Hans! Du fierst dat Fest nich tau Enn'." Aber Maltzahn hetzt, und der Graf bleibt bei seinem „Ich kann tun, was ich will", und daß er heute das Fest der Hochzeit mit seinen Gütern feiere. Als der Baron, vom Grafen „Vater" genannt, ablehnt mitzufeiern, fordert ihn dieser auf, nicht zu stören. Das Gelage nimmt seinen Fortgang, der Graf wird immer betrunkener, läßt sein letztes Bargeld holen und singt den „Grafen von Luxemburg". Zum zweitenmal tritt Oertzen ein und warnt ihn, aber wieder ruft der Graf sein „Ich tue, was ich will" und fordert in seiner Betrunkenheit den Baron auf, ihm seine Töchter zu schicken, daß er sich eine von ihnen zur Maitresse aussuche, wirft ihm auch ein halbgefülltes Weinglas nach. Die Spielergesellschaft bricht in ein wildes Gelächter aus, aber die Bauern lachen nicht mit. Sehr rasch kommt nun das Ende. Ivenack erhält das letzte Geld, Maltzahn will den Grafen durch Redereien von

„genialem Leichtsinn“ verführen, auch die Einrichtung des Schlosses auf die Karte zu setzen, ja, er erinnert ihn daran, daß ihm der Reichtum seiner Bauern gehöre. Zuerst weist der Graf den Gedanken, daß er etwas von seinen Bauern nehmen könne, weit zurück, dann aber, als sein Widerspruchsgeist durch das Benehmen der Bauern erregt wird, verlangt er, daß sie ihm für drei Jahre den Zins bringen, während er ihnen den für sieben Jahre schenkt. Die Bauern lachen ihn aus und einer nennt ihn nach seinem Vater Löttingslipp. Da wird der Graf zunächst fassungslos, dann braust er los: „Hier in meinem eigenen Schloß soll ich mich beschimpfen lassen, glaubt ihr denn, ich bin toll?“ und nun fordert er Zins und Besthaupt und droht mit dem Rutscherzins (der den nicht gezahlten Zins mit jedem Tage der Zögerung verdoppelt). Die Bauern gehen beinahe zur offenen Rebellion über, auch der vernünftigste droht damit, wenn sich der Graf die Sache nicht überlege und den dummen Jungensstreich nicht zurücknehme. Der Graf aber erklärt: „Morgen in aller Frühe wird das Dekret von Haus zu Haus getragen“ und setzt, nachdem die Bauern abgezogen, in der Tat die Einrichtung seines Schlosses auf die Karte.

Das ist der äußerst bewegte, ja aufgeregte erste Akt, der voll in die Situation hineinführt. Bei den

späteren können wir uns etwas kürzer fassen. Der zweite spielt zuerst in dem „baufälligen Hause des Baron von Oertzen“. Der Bauer Werner ist bei diesem und bedankt sich für seinen Hof, der Baron entschuldigt den Grafen noch. Zu beiden kommt der Büttel Pommerenk, der das Dekret, den Befehlszettel des Grafen, bei den Bauern herumgetragen hat. Dabei hat er Schläge bekommen, die er, höchst charakteristisch, als seinem roten Rock angetane Schmach auffaßt. Er erzählt, daß die Bauern im Wirtshaus sitzen und trinken, und daß Waffen herbeigeschleppt werden. Dennoch will er seine Pflicht tun und hingehen. Der Bauer Lüth, der dann auftritt, fragt den Baron, was man tun soll, und berichtet, daß man dem Grafen alles weggeschleppt hat, nachdem er alles verspielt oder vertrunken oder verschenkt. Der Baron überredet darauf Werner, das Begehren des Grafen zu erfüllen und Zins und Besthaupt zu geben, in der Hoffnung, daß dieser dann sein Dekret zurücknehmen werde. Hanna, eine Tochter des Barons, bringt das Gerücht, daß die Bauern aufs Schloß wollen, um den Grafen zu töten; sie bittet ihren Vater, zum Grafen zu gehen, und als dieser durchschimmern läßt, daß er schon da gewesen, will sie selber gehen. — Die zweite Szene des zweiten Aktes spielt im Schlosse des Grafen, in

einem jetzt ganz leeren Saal, an den sich ein Erker schließt, der dem Grafen als Schlafraum dient. Dieser unterhält sich mit seinem Diener Franz, der soeben den Wirt Panschow gehörig verhauen hat, weil er ihm seine eigene Tochter verkuppeln wollte. Der Graf ist in Katerstimmung: „Alles sind Schufte und Betrüger, die ganze Welt ist voll davon! Ich möchte den Grafen im Schweinstrog ersaufen und unter die Räuber gehen. Vielleicht gibt's da ehrliche Menschen drunter.“ Franz meldet die Absicht der Bauern, aber der Graf glaubt noch nicht, daß sie sich im Ernst widersetzen werden: „Dann zwingen sie mich ja, ernst zu machen.“ Darauf tritt Hanna ein, und der Graf gibt ihr zu, daß es dumm, sehr dumm war, daß er dem Baron so entgegengetreten, daß überhaupt das ganze Fest eine Riesendummheit war. Aber es hätte ihn eben verletzt, daß er vor allen Gästen von dem Baron so geschulmeistert wurde, und dann wollte er nichts auf seinen Vater kommen lassen. Jetzt gibt er das Versprechen, seine Dummheit einzugestehen und sein Dekret zurückzunehmen, wenn nur ein einziger der Bauern kommt und den Zins bringt. Es tauchen dann allerlei den beiden gemeinschaftliche Erinnerungen auf, die Szene wird fast zur Liebesszene, der Graf wirbt um Hanna, die ihn nicht abweist. Nachdem sie fortgegangen, meldet

Franz den Bauern Werner, der Zins und Besthaupt bringt. Aber leider hat dieser erfahren, wie der Graf den Baron behandelt hat, und spricht daher hart zu ihm und auch über seinen Vater, so daß der Graf wieder wütend wird, zum Gewehr greift und Zins und Besthaupt ablehnt. Ein kranker Bettler, der ein Dichter ist und zu des Grafen Fest gewollt hat, um zu singen, und nun zum Tode erschöpft auftritt, wird von dem Grafen freundlich aufgenommen, und es wird ihm das erbetene Grab im gräflichen Park zugesichert. Als er gestorben, kommt dem Grafen durch eine Bemerkung seines Dieners der Einfall, sich in den Bettler zu verkleiden und diesen als Grafen begraben zu lassen. Der dritte Akt führt die erregten Bauern vor, man wird fast an Szenen des Bauernkriegs erinnert. Als der Zug auf das Schloß beginnen soll, tritt den zum größten Teil Betrunkenen der Baron Oertzen entgegen. Aber so hoch er von der Mehrzahl der Bauern geschätzt wird, rabiate Gesellen widersprechen ihm, als er rät, ohne Waffen zum Schlosse zu ziehen, und als nun noch der Wirt Panschow durch eine Lüge die Erregung steigert und Werner berichtet, daß der Graf ihm mit dem Gewehr zu Leibe gegangen ist, da ist kein Halten mehr, der Baron, der den niederschießen will, der rebelliert, wird überwältigt und halb zu schanden geprügelt.

Im vierten Akt langen die Bauern auf dem Schlosse an und finden die Leiche des Bettlers, die „jetzt, ohne Bart, durchaus das Aussehen des Grafen" hat. Da erfolgt der Umschlag; den Wirt, der sein Gewehr auf die Leiche anlegt, schlägt einer der Bauern nieder, vor dem Baron, der kommt, um dem Grafen zu helfen, entschuldigt man sich. Dann stürzt Hanna herein und wirft sich schluchzend über die Leiche; alle Bauern sind aufs tiefste ergriffen. Als Hanna, die eine bei der früheren Szene festgestellte Narbe an der Leiche nicht findet, plötzlich aufschreit, das sei der Graf nicht, glaubt man, sie sei im Begriff, wahnsinnig zu werden. Schon kommen Weiber mit Blumen und Bäumchen, und einige Bauern regen an, um den Grafen, wie es sich gehöre, in die Erde zu bringen, so viel zu steuern, als sie vermögen . . — Das wird in der zweiten Szene des vierten Akts bei einer nächtlichen Zusammenkunft unter den großen Eichen feierlich beschlossen; auch soll Pommerenk, der Büttel, der behauptet, die Bauern hätten den Grafen totgeschlagen, einen neuen roten Rock bekommen. Nur ganz wenige Bauern schließen sich aus. Im fünften Akt findet die feierliche Bestattung statt. Man hört von dem Marktplatz eines kleinen Ortes inmitten der gräflichen Besitzungen Glocken läuten und das Grablied. Auf diesem Marktplatz ist eine Bühne auf-

geschlagen, und der Graf will, wie er seinem Diener Franz auseinandersetzt, auf dieser Bühne auftreten, alles offen erzählen und sich zum Schluß zu erkennen geben, vor allem deswegen, damit Hanna nicht wahnsinnig wird. Obwohl Franz erst nicht mitwirken will, kommt es doch zu der Vorstellung: Franz tritt vor den vom Begräbnis zurückkehrenden Bauern in der Maske des lieben Gottes auf, und dann kommt der Graf, ohne jede Maske, und beginnt sein Geständnis. Es versteht sich von selbst, daß das Publikum mitspielt. Zunächst bringt der Graf Entschuldigungen vor, dann sagt er geradezu:

„Ich machte falsche Menschen mir zu Freunden,
Die guten, besten aber, meine Bauern
Hab' ich betrogen."

Da protestieren — nun kommt die menschliche Tragikomödie! — die Bauern und wollen den vermutlichen Schauspieler durchprügeln, und als der Graf endlich alles aufdeckt und das Geständnis macht: „Ich bin euer Graf", da erhält er in der Tat Prügel. Aber als nun Hanna, die schon vorher ein wenig ophelienartig über die Szene gegangen ist, herbeistürzt und auch der Baron den Grafen erkennt, da kratzen sich die Bauern den Kopf und — bedauern, den Zins bezahlt zu haben. Es kommt ihnen so vor, als ob sie der Graf gehörig hineingelegt

habe. Dieser wird vorsichtig aufgehoben und heimgetragen, Hanna geht nebenher und hält seine Hand.

Eine äußerst unwahrscheinliche Geschichte wird das Verstandesurteil über das Drama nach diesem meinem Bericht lauten, aber gemach, gemach, man muß das Stück selbst lesen. Zwar auch dann erfaßt noch lange nicht jeder den Kernpunkt, der eine tadelt, daß die Leute der Gesellschaft hier nur Figuren seien und ihre Sprache papieren, der andere nennt das Drama zwar Stavenhagens genialsten Wurf, meint aber, daß es ihm über den Kopf gewachsen sei infolge der ihm so sehr am Herzen liegenden persönlichen Idee: „Hätte Stavenhagen sich nur von den Gestalten, nicht von den Gedanken leiten lassen, er hätte die Handlung wesentlich gerader führen können und müssen und wäre namentlich in den letzten Akten den großen Gefahren, in die er sich waghalsig hineingestürzt, entgangen." Ich glaube es nicht, ich bin überzeugt, daß das Stück nicht viel anders sein kann, als es ist — man muß nur versuchen, es in seiner Art zu erfassen. Wenn man von der „Mudder Mews", die man als Stavenhagens vollendetstes Drama hinstellt, herkommt und den „Dütschen Michel" liest, dann herrscht zunächst der Eindruck vor: Ja, das ist ja etwas ganz anderes, wir fühlen uns trotz der niederdeutschen Bauern gar nicht mehr

auf dem Boden des niederdeutschen Volksstücks, wir denken an Shakespeare und die Romantik. Und nicht deswegen, weil Stavenhagen seine Menschen angeblich fest wie Shakespeare auf die Bühne stellt (das haben auch andere Dichter in dem Maße wie er getan, und die Bezeichnung Stavenhagens als des „niederdeutschen Shakespeare" möchte ich rundweg abweisen), nein, es ist hier etwas von dem Geiste, aus dem die Romantik Shakespeares und alle echte Romantik hervorgewachsen ist, nicht eine niederdeutsche Bauernkomödie liegt hier im Grunde vor, sondern ein natürlich erwachsenes modernes Märchendrama, ein wenn auch noch so derbes Stück aus der Verwandtschaft des „Sturms", des „Wintermärchens", von „Wie es euch gefällt". Ja gewiß, hier ist niederdeutsche Romantik und keineswegs künstliche, sondern natürlich aus dem Volkstum erwachsene, all der Realismus der Darstellung hebt sie nicht auf. Übrigens beweist das auch schon der Ursprung des Dramas: Unzweifelhaft hat Stavenhagen die Geschichte von dem tollen jungen Grafen doch aus den Erinnerungen seiner Mutter, sie ist etwas wie eine mecklenburgische Volkssage, auf wirklichen Vorgängen beruhende Volkssage, wie es die von den durchgebrachten 100 Gütern des Theatergrafen Hahn ist und je länger, desto mehr mußte diese Volkssage

märchenhaften Charakter annehmen. Diesen märchenhaften Charakter des Ganzen darf man nie aus den Augen verlieren, dann erscheint einem fast alles natürlich und die künstlerische Aufgabe, die Stavenhagen sich stellte, wenigstens annähernd gelöst. Der derbe niederdeutsche Realismus, die gedanklichen Leitmotive, die Stavenhagen anbringt, stören dann nicht weiter — ei, das plattdeutsche Märchen, ich erinnere an den „Fischer un sine Fru", hat ja von Natur diesen realistischen Charakter, und auch der verstandesmäßige Grundgedanke fehlt in ihm kaum je. Nun leugne ich freilich nicht, daß auch allerlei literarische Einflüsse auf Stavenhagens Werk nachzuweisen sind, es ist nicht rein volkstümlich. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat der niederdeutsche Dichter doch Raimunds „Verschwender" gekannt — er kommt namentlich für die Spielszenen in Betracht. Dann dürfte von Hauptmanns „Schluck und Jau" her eine Einwirkung stattgefunden haben, vielleicht auch von dem diesem Stück bekanntlich stofflich gleichen „Jeppe vom Berge" Holbergs — die Physiognomie des Bauerntums, sein Verhältnis zur höheren Welt weist in allen drei Stücken verwandte Züge auf. Daß er mit dem „Dütschen Michel" ein humoristisches Gegenstück zu Hauptmanns „Webern" schaffen wollte, hat Stavenhagen selbst einmal zugegeben; auch Halbes

„Tausendjähriges Reich“ kann herübergewirkt haben. Endlich hat unzweifelhaft die große Reihe der sogenannten „Königsdramen“, die die moderne Literatur besitzt, von des Dänen Rudolf Schmidts „Verwandeltem König“ bis zu Hauptmanns „Armem Heinrich“ und Halbes „Walpurgistag“ (der übrigens wohl gleichzeitig ist), auf Stavenhagen Einfluß geübt; daß sich der König (hier der Graf) in einen Bettler verwandelt und als solcher das Leben anders ansehen lernt, ist ein in der modernen Literatur sehr verbreitetes Motiv. Doch bestehe ich keineswegs darauf, Stavenhagen von all diesen und verwandten Stücken abhängig zu machen, es liegt mir nur daran, die Atmosphäre, in der der „Dütsche Michel“ liegt, zu veranschaulichen. Unzweifelhaft ist er ein ganz selbständiges, aus besonderem Grund und Boden erwachsenes Stück.

Wie gesagt, ich halte es in der Hauptsache für gelungen. Gibt man den Märchencharakter von vorneherein zu, und man muß es wohl, wie man es bei Raimunds „Verschwender“ muß, dann ist zunächst der Graf und sein Tun vollkommen verständlich. Man hat gesagt, der Graf und sein Schicksal seien Stavenhagen zum Repräsentanten des Künstlers, seiner selbst, geworden, die Bauern ständen für das deutsche Volk. Aber unzweifelhaft ist auch der Graf

selbst als deutscher Michel gedacht; auf den Einfall, daß man sich in drei Tagen für alle Zeiten austoben könne, kann eben doch nur ein weltfremder deutscher Mensch geraten, und auch die seelischen Eigenschaften des Grafen, seine große innere Weichheit bei starkausgebildeter Dickköpfigkeit, sein naiver Glaube an die Menschheit, hier an seine Bauern, seine Neigung zur Phantastik, hinter der doch wieder großer Lebensernst steht, alles das ist echt deutschmichelhaft. Daß Stavenhagens Graf sehr viele Züge von dem Dichter selbst bekommen hat, liegt auf der Hand, aber inwiefern er ein Repräsentant des Künstlers sein soll, ist mir doch unklar, der Künstler will sich ausleben, aber nicht austoben, der Künstler kapriziert sich nicht auf das „Ich tue, was ich will", sondern folgt still dem Muß in seiner Natur. Als eine unbedingt ganz persönliche Schöpfung in der Richtung auf das Künstlerische darf der Bettler gelten, und der Umstand, daß der Graf ihn gleich versteht und mit ihm das Gewand tauscht, kann meinetwegen symbolisch gedeutet werden, doch lasse ich mich nicht darauf ein. Im großen Ganzen sind der Graf und sein Schicksal, wenn auch in der Erfindung märchenhaft, doch psychologisch sicher gestaltet, und ich bin überzeugt, daß sie von der Bühne herab eine tiefe Wirkung tun würden. Daß die hochdeutsch

redende Spielergesellschaft nicht so überzeugend wirkt, dürfte zuzugeben sein, immerhin sind sie, Plessen, Maltzahn, Ivenack, keineswegs rein konventionell, man sehe nur Plessens Rede, Ivenacks ganzes Gehaben an. Maltzahn muß so ungefähr wie der böse Geist im Märchen gefaßt werden. Eine ganz hervorragende Leistung ist der Baron, da der Adel seiner Natur sichere Wurzeln im niederdeutschen Volkstum bekommen hat; wer bei ihm an den üblichen personifizierten Edelmut, die übliche Tugend auf der Bühne denken kann, hat keinen Schimmer des besten niederdeutschen Wesens, das in solchen festen, kernigen, milden Gestalten immer sein Ideal verkörpert gefunden hat. Hanna ist jedenfalls nicht ohne einige individuelle Züge, wenn auch der übliche frische Backfisch und zuletzt Ophelia durchblicken. Was soll ich dann von den Bauern sagen? In der Totalität repräsentieren sie allerdings das deutsche Volk, das jederzeit dem Toten gebracht hat, was dem Lebenden gebührt (hier steckt gewiß auch der bestimmte Gedanke Stavenhagens an das Künstlerschicksal, ohne das jedoch der Graf darum als Repräsentant des Künstlers aufgefaßt werden dürfte; denn er hat ja nichts geschaffen), sie repräsentieren es aber nicht als dumpfe Masse, als öder Chorus, sondern als individuell ungewöhnlich reich zusammengesetzte Körper-

schaft. Ganz unzweifelhaft: Jeder dieser Bauern hat eine äußerst bestimmte Physiognomie, man kommt nicht nur nicht in die Lage, den ernsten und tiefen Werner, den gemütlichen Lüdering, den gutmütigen Lüth, den eitlen Köster, den Dull-Jörn, den hartherzig-radikalen Rodmann usw. miteinander zu verwechseln, man erkennt jeden stets sofort wieder und zwar als Individualität, nicht als Typus, man sieht jedem in Herz und Nieren. Eine solche scharfe, genaue, lebensvolle Charakteristik der Volkstypen ist wenigstens in neuerer Zeit in Deutschland nicht mehr dagewesen, man muß schon zu Hebbel (Volksszenen in der „Judith") und Otto Ludwig („Erbförster") zurückgehen, wenn man Ähnliches finden will, man kann immerhin an die Volksgestalten Shakespeares erinnern (wenn man nicht übersieht, daß Shakespeares Größe in etwas anderem besteht als in der Lebendigkeit seiner Volksgestalten), besser bleibt man aber, wie wir noch sehen werden, bei Holberg. Gerhart Hauptmann, der ja gewiß auch Milieumenschen schaffen kann, erreicht die ausgeprägte Individualität Stavenhagens nicht — auch über sein Verhältnis zu dem niederdeutschen Dichter werden wir noch reden müssen. Falsch wäre es aber, beim „Dütschen Michel" alle Wirkung auf Rechnung der Lebenswahrheit der Bauern zu stellen, nein, das Werk ist auch groß in den mit der Idee

gegebenen Stimmungen: Fast jede Szene hat ihren eigenen Lebensgehalt, ihren eignen Ton, ihre besondere Färbung, sie sind auch gut gegeneinander kontrastiert: die Orgie zu Anfang, dann die Verlassenheit, die stille Liebesszene, dann die wilde Wirtshausszene, und so ist auch das dramatische Ganze sehr viel besser, als man bisher durchweg angenommen hat. Unwahrscheinlichkeiten und Sorglosigkeiten mögen sich finden; so stößt es dem literarisch gebildeten Leser sicher auf, daß die Leiche des Bettlers ohne weiteres für die des Grafen gehalten werden soll, Hebbel, der von allen unseren Dramatikern am sorgfältigsten arbeitet, würde den Bettler vielleicht zum unehelichen Bruder des Grafen gemacht haben. Aber man vergesse nicht, daß wir hier im Märchen sind, daß die märchenhafte Stimmung in der Atmosphäre ganz ungewöhnlich stark ist, stärker meinem Empfinden nach als z. B. bei Raimund. Eine Vorstellung des „Dütschen Michel", die sie nicht herausbrächte, wäre geradezu verfehlt. Dafür sollte ich nun noch den Beweis im einzelnen führen, sollte überhaupt das Detail des Stückes, seine Sprache, die wundervoll mit anschaulichem Volksgut durchsetzt ist, näher charakterisieren — aber ich habe schon mehr Raum, als beabsichtigt, für dieses Stück aufgewandt. Zuletzt kann man ja auch das, was das Eigentümliche eines solchen Dramas

ausmacht, nicht lehren, es muß empfunden werden, und das kann es auch, falls man nur den vom Rationalismus des modernen Theaterstücks geholten Maßstab hübsch zu Hause läßt, falls man deutsches Gemüt und deutsche Phantasie frei und offen hält. In dieser Hinsicht steht Stavenhagens Stück gar nicht so allein in unserer Literatur: Schon in unserm Märchenschatze finden sich Stücke, die dieselbe Atmosphäre haben — ich erinnere nur an den „Bärenhäuter" und Ähnliches —, dann ist beispielsweise bei Achim von Arnim Stimmungverwandtes, gelungene Mischung des Märchenhaften und Realistischen, endlich ist auch, von Raimund abgesehen, Hebbels „Diamant", die realistisch und doch märchenhaft wirkende Bauernwelt in ihm, heranzuziehen. Es ist mir aber wahrscheinlich, daß Stavenhagens Stück einstweilen die Höhe dieser deutschen Welt bezeichnet.

De ruge Hoff.

„De ruge Hoff", Hamburg 1906 veröffentlicht, „Niederdeutsche Bauernkomödie in fünf Akten" betitelt, führt seinen Namen mit Recht, es ist eine wirkliche Komödie und gehört also einer anderen Gattung an sowohl als „Mudder Mews" wie als „De dütsche Michel". Das Stück spielt nach Staven-

hagens Angabe „in den siebziger Jahren, und zwar ausschließlich auf dem ‚rugen Hoff‘ von Anfang August des einen bis Ende September des nächsten Jahres“. Daß der „ruge“ Hoff in Mecklenburg liegt, geht aus manchen Einzelheiten des Stückes hervor. Das plattdeutsche „rug“ bedeutet, wie ich für hochdeutsche Leser bemerke, sowohl rauh wie roh. Ursprünglich mag der Hof seinen Namen von seiner wilden Umgebung führen, Stavenhagen selbst deutet den Namen aber auf das wilde Leben, das auf ihm herrscht, um.

Das Stück beginnt mit den Vorbereitungen zum Erntefeste, die die Mädchen des rugen Hofs treffen. Eine, eine besonders energische, Annliesch geheißen, fällt einem sofort auf. Zu ihr schleicht ein altes Weib, die Landgräfin benannt, und verlangt Milch von ihr. Man merkt, daß sie etwas von Annliesch weiß, was andere Leute nicht wissen sollen; denn sie erhält die verlangte Milch versprochen. Allerlei Detail charakterisiert das Leben auf dem Hofe, vor allem die Indolenz der Bäuerin. Dann tritt der Bauer, Hans Jochen Kummerow, auf und aus einem Gespräch zwischen ihm und Annliesch (während die Leute wieder aufs Feld gefahren sind, um das letzte Fuder hereinzuholen) erfährt man, daß er dieser nachgestellt und neuerdings sein Ziel erreicht hat. Das Mädchen

ist noch in tiefster Erregung darüber, Hans Jochen verrät sich aber bereits als gemeine Natur. Er hat dann eine Szene mit Dürten, seiner Frau, tadelt deren gleichgültiges, fast schlampiges Wesen und rühmt sich, daß er den von ihr stammenden verschuldeten Hof wieder in die Höhe gebracht habe. Sein Vater, ein ehemaliger Schuhmacher, für den es charakteristisch ist, daß er immer sein Zeugnis — er war Waisenhausschuhmacher in Rostock — mit sich herumträgt und gern trinkt, kommt hinzu und berichtet, daß man Hans Jochen zum Schulzen zu machen gedenke, da sich der bisherige Schulze Biernd zur Ruhe setzen will. Man erkennt, daß es Hans Jochens höchster Ehrgeiz ist, Schulze zu werden. Nachdem die beiden Kummerow abgegangen, schlängelt sich die Landgräfin an Dürten heran und erzählt ihr, daß Fritz Biernd, der Sohn des Schulzen, der Schulen besucht hat, wieder da ist, und daß Hans Jochen und Annliesch ein Verhältnis haben. Sie will's erst nicht glauben, aber die Landgräfin gibt die näheren Umstände an und erteilt ihr dann den Rat, es ebenso wie ihr Mann zu machen, zunächst aber sein Bett in die Knechtstube stellen zu lassen. Dürten weist das noch weit zurück und jammert; ihre Mutter, um die sie noch trauert, habe schon gesagt, daß Hans Jochen, wenn auch ein tüchtiger Arbeiter, keinen Charakter

habe. Es folgt dann noch eine Szene zwischen Fritz Biernd und der Landgräfin, er packt die alte Herumträgerin nicht eben zart an. Darauf begrüßen sich Dürten und Fritz Biernd, sie ist sehr verlegen — man erfährt später, weshalb. — Der zweite Akt spielt wenig später, am Abend des Erntefestes. Allerlei Tanz- und Trink-, auch sehr derbe Liebesszenen gehen durch ihn hindurch. Ich erwähne nur die für den Fortgang der Handlung wichtigen Momente: Hans Jochen fordert Fritz Biernd auf, den Leuten bei der Dreschmaschine, die er am andern Morgen erwartet, etwas auf die Finger zu sehen, da er es ja verstehe. Dürten trägt in der Tat Hans Jochens Bett in die Knechtsstube. Es kommt darüber zu einem Streit, Dürten wirft ihrem Mann den Ehebruch ins Gesicht. Er tut abwechselnd forsch, um Dürten einzuschüchtern, und dann wieder freundlich, da er das Gerede der Leute fürchtet. Unter anderm erfahren wir auch, daß Dürten und Fritz Biernd noch als halbe Kinder etwas miteinander gehabt haben, man hat sie, wie sich später herausstellt, in einer verfänglichen Situation überrascht. Trotzdem Hans Jochen dies und alles mögliche ins Feld führt, will Dürten doch nicht nachgeben, es sei denn, daß Annliesch aus dem Hause kommt. Als nach Beendigung des Festes der Bauer in die Kammer

seiner Frau gehen will, findet er die Tür verschlossen. — Auch der dritte Akt schließt sich an den ihm vorhergehenden fast unmittelbar an. Der Alte kommt um drei Uhr früh betrunken nach Hause, Hans Jochen tritt auf, um Knechte und Mägde zu wecken; als die Leute fort sind, tritt er mit dem Fuß gegen die Tür seiner Frau, um das Aufmachen zu erzwingen. Dürten erscheint in der Tat, zeigt sich aber nach wie vor starrköpfig, und als Hans Jochen droht, sie aufs neue mit Fritz Biernd ins Gerede zu bringen, erklärt sie, dafür sorgen zu wollen, daß ihr Mann nicht Schulze wird. Wieder schließt sie sich ein — und Hans Jochen schlägt mit einem Beil die Tür ein. Auf Dürtens Hilfgeschrei rennt der alte Kummerow, noch halb besoffen, mit dem Geschrei „Mord" ins Dorf, es tritt auch, wie immer einen Gesangbuchvers singend, die Landgräfin auf, die die Nacht in Kummerows Stall verbracht hat, und Hans Jochen gerät in Angst: Er will auch sein Leben lang mit den Knechten schlafen und nie ein Wort sagen. Das Loch in der Tür wird verdeckt. Fritz Biernd gegenüber, der jetzt kommt, erklärt Hans Jochen den Lärm als Folge der Betrunkenheit seines Vaters. Die Landgräfin zeigt dann, als Hans Jochen fort ist — und er geht mit der Absicht, Dürten und Fritz zusammenzubringen! — dem Fritz das Loch in der

Kammertür, und es kommt zu einer Aussprache zwischen Fritz und Dürten, nach der die beiden die Leiter zum Boden, die im Stücke schon vorher zu Liebesszenen geführt hat, hinaufsteigen. Eine charakteristische Äußerung Fritzens mag noch hier stehen: „Wenn twei Eh'lüd, so wi ji beiden, oder so veele anner, sick 'n anner nich seihn künn', dat is von Natur veel unsittlicher, es wenn twei tosam gahn, de sonn Lögenpaster nich trut hett.“ — Im vierten Akt haben wir zunächst eine Szene zwischen Hans Jochen und Annliesch — er ermahnt sie, klug und frech zu sein, sie droht, wenn ihr Verhältnis Folgen habe, die ganze Wahrheit zu sagen. Aus einem Gespräch Hans Jochens mit Dürten merkt man, daß er weiß oder wenigstens ahnt, daß Fritz Biernd sie besucht. Sie ist weit energischer geworden. Hans Jochen hat nur noch die Schulzenwahl im Kopfe; er weiß schon, daß er gewählt wird, und der von ihm stetig mit großen Geschenken bedachte Pastor hat ihm versprochen, ihm die Bestätigung vom Grafen zu verschaffen. Die Schulzenwahl findet darauf statt, und Hans Jochen wird gewählt. Nachdem man dann ins Wirtshaus gegangen, erfolgt eine kurze Liebesszene zwischen Fritz und Dürten, Hans Jochen kommt hinzu, aber Dürten fährt ihn scharf an. Als er bittet: „Laß es wieder sein wie früher“, sagt sie:

„Niemals“, und er meint nun: „Dann habe ich den Schulzen teuer bezahlt.“ — Im fünften Akt wird in Hans Jochens Hause Taufe gefeiert. Annliesch ist in anderen Umständen, die Leute zeigen bereits mit Fingern auf sie, und sie fährt die Landgräfin, die sie erst mit überredet und dann verraten hat, nicht schlecht an, nennt sie Kupplerin. Auch Fritz droht dieser, die alles weiß, mit Prügeln. Dürten bittet ihn dann, sie jetzt und in Zukunft in Ruhe zu lassen, und als er das leicht nimmt, wiederholt sie ernst: „Ich habe jetzt den Jungen, und es kann nicht mehr so weiter gehen.“ Ihr Haus soll rein werden. Sie sagt das auch in Fritzens Gegenwart ihrem Mann und verlangt von diesem, daß er Annliesch entläßt. Er hat Furcht, daß diese Lärm macht, gibt dann aber nach, zumal er jetzt auch noch Kirchenpatron geworden ist und für seine Stellung fürchten muß. Einiges scheint doch schon durchgedrungen, wie die Stichelei eines Bauern beweist. Es wird darauf getrunken und getanzt, und die Landgräfin benutzt das, um Annliesch mit einem Teerstrich nach Landessitte als Gefallene zu bezeichnen. Es gibt einen großen Aufruhr, auch der Pastor kommt hinzu und fängt an, Annliesch und die Landgräfin zu inquirieren. Als nun gar Hans Jochen Annliesch verkündet, daß sie fort muß, da wird diese wütend und schuldigt

Hans Jochen öffentlich an, daß er sie verführt und seine eigene Frau verkuppelt habe, damit er Schulze werde. Allgemeine Bewegung. Aber der Pastor nimmt Hans Jochen in Schutz, und Annliesch wird hinausgeworfen, während sie in einem fort „du Schleicher, du Betrüger, du Kirchenpatron“ schreit. „Wie kann unser Herrgott bloß so schlechte Menschen auf der Welt dulden?“ meint die Landgräfin, und der Pastor verbürgt sich für die Sittsamkeit des Hauses Kummerow.

Unzweifelhaft ist der „ruge Hoff“ eine echte Komödie: daß Hans Jochen, der seine Frau betrügt und sich den Herrn dünkt, von seiner Frau wieder betrogen und völlig matt gesetzt wird (Untreue schlägt ihren eigenen Herrn), daß er äußerlich alles erreicht und innerlich immer tiefer herabkommt, daß er, der gemeine, unsittliche Charakter, Schulze und Kirchenpatron, d. h. der Aufseher über die Sittlichkeit der Gemeinde wird, sind gewiß echt komische Gedanken, und ihre Durchführung ist durchaus konsequent. Daß dann Dürten den Ehebruch abstellen und ihr Haus reinigen will, daß die Geburt des Kindes sittlichend wird, erhebt das Stück Stavenhagens über die gemeine Komödie, der die Ironisierung des Weltlaufs Selbstzweck ist, die wohl gar noch ein höhnisches Gelächter erhebt, wenn alles Hohe und Reine in den

Staub gezogen ist. Dieser gemeine Komödiengeist lebt in unserer Zeit bekanntlich am ausgeprägtesten in dem Münchner „Simplizissimus“, und von den Bauernkomödien eines der Hauptmitarbeiter dieses Blattes, Ludwig Thomas, her könnte man vielleicht einen Einfluß auf den niederdeutschen Dichter annehmen. Dann möchte ich noch Anzengrubers „Kreuzelschreiber“ nennen, in denen die geschlechtlichen Dinge mit annähernd gleicher Offenheit behandelt werden wie bei Stavenhagen. Auch Petris „Bauernblut“ ist hier wegen eines verwandten Grundverhältnisses wieder zu nennen. Endlich kommen wohl noch Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgaug“, „Biberpelz“ und „Roter Hahn“ als verwandte Dichtungen in Betracht. Ich wiederhole, daß ich hier wie überall nicht stets direkte Abhängigkeit Stavenhagens von bestimmten Vorbildern annehme, ich will nur die dichterische Zeitatmosphäre, in der sich der niederdeutsche Dichter mit anderen bewegt, aufzeigen. Hier, beim „rugen Hoff“, ist er vielleicht atmosphärisch stärker beeinflußt als in seinen übrigen Werken, ist er weit mehr Zeitmensch als bei „Mudder Mews“ und beim „Dütschen Michel“; man kann, wenn man will, sogar eine Tendenz in der Komödie finden, während beim „Dütschen Michel“ doch gewiß keine Partei genommen wird, weder für den Grafen noch für die Bauern, und auch nicht bei

„Mudder Mews“ für Elsabe oder die Titelheldin. Aber man wird den Einfluß Neu-Hamburgs, etwa seiner „Literarischen Gesellschaft“, auf Stavenhagen doch nicht zu überschätzen brauchen, wird die neue Sittlichkeit, die Fritz Biernd, der Ehebrecher, predigt (vergleiche oben das Zitat), nicht ohne weiteres Stavenhagen in die Schuhe zu schieben haben: unwillkürlich verführt die Komödie zu lustigen Übertreibungen und scharfen, dem Leben nicht ganz entsprechenden Antithesen. Schwerlich hat Fritz Stavenhagen die sittlichen Verhältnisse eines Mecklenburger Dorfes als in allgemeiner Auflösung befindlich darstellen und alle Pastoren als Heuchler oder Dummköpfe hinstellen wollen — das beweist auch der Durchbruch der Sittlichkeit, der bei seiner Dürten erfolgt. Aber dieses Stück ist eines von denen, die ein vernünftiger Mensch nicht ohne weiteres einem breiten Publikum vorsetzt, es kann sehr mißverstanden werden. Oder ist es in unseren Zeitläuften wirklich wünschenswert, daß das Institut der Ehe, mag es immerhin vielfach entartet sein, en bagatelle behandelt wird? Geht es an, einen Pastor ohne jede tiefere Begründung als bestechlichen Lumpen hinzustellen? Dabei ist Stavenhagens Stück vielleicht dasjenige von allen deutschen, in dem das Geschlechtsleben mit der größten Offenheit, ja Ungeniertheit

dargestellt wird, man lese nur die Szenen zwischen Peter und Liese im zweiten Akt. Ich bin weit entfernt, Stavenhagen deswegen unsittlich zu schelten, er hat nach dem Grundsatze Naturalia non sunt turpia die Dinge genau so behandelt, wie sie im Volke oder doch auf dem Lande vor sich gehen, Lüsternheit und Zweideutigkeit sind nicht in seiner Darstellung. Aber die rohe Brunst ist darin, und auch, siehe die Landgräfin im Stalle, das Laster. Die gehören wohl kaum auf die offene Bühne.

Davon nun abgesehen, kann man den „rugen Hoff" durchaus gelten lassen, ja, loben: Als Darstellung des Volkslebens steht er im ganzen so hoch wie die beiden früheren Stücke und hat auch ästhetisch Form, ist die echte Komödie neben dem Märchendrama „De dütsche Michel" und dem naturalistischen Familiendrama „Mudder Mews". Die Hamburger Kritiker haben an dem Stück allerlei auszusetzen gehabt: die Handlung werde allemal, wenn sie still zu stehen drohe, durch Horchen, Ausplaudern und Eingreifen der Landgräfin wieder in Schwung gebracht, hat man z. B. gesagt — aber das ist in der Komödie erlaubt und entspricht hier dem Leben. Derselbe Kritiker erkennt auch in der Landgräfin, „in der grotesken Mischung von Frömmelei und Trunksucht, Wehleidigkeit und Niederträchtigkeit", die sie darstellt,

ein Meisterstück der Charakterisierung, worin wir ihm beistimmen, und wenn er dann meint, daß Hans Jochen Kummerow, „offenbar infolge des quälenden Leidens“ des Dichters, nicht so herausgekommen sei wie seine Vorgänger, so nehmen wir den Vorwurf nicht so schwer, da eine Strebernatur ja immer dem einen mehr, dem andern weniger schwankend erscheinen wird. Im großen Ganzen zeigt „De ruge Hoff“ durchaus kein Nachlassen der Kraft: Die Entwickelung Dürtens z. B. ist vortrefflich gegeben, Annlisch in ihrer energischen Natur sehr gelungen, der Vater Kummerow eine humoristisch äußerst wertvolle Gestalt; auch fast alle Bauern haben wieder eine ganz bestimmte Physiognomie, bis auf Fritz Biernd etwa, dem seine bedenkliche Stellung schadet, der ein Schatten aber auch noch nicht ist. Die Szenenführung im einzelnen ist hier meiner Ansicht nach noch besser als in den früheren Stücken: Wirken die Massenszenen im „Dütschen Michel“ wuchtiger, so hier jedenfalls natürlicher. Kurz, ich denke nicht daran, den „rugen Hoff“ preiszugeben, weil vielleicht etwas Simplizissimusgeist hineingeraten ist; nein, auch dieses Drama kann meiner Ansicht nach seine große Bedeutung für unsere dramatische Entwickelung haben, und es schließt sich vielleicht noch enger als die beiden anderen an die Entwickelung der Vergangen-

heit an, die, in Deutschland verkümmert, gerade deshalb bei uns wieder aufleben müßte und uns dann geradezu eine nationale Lücke stopfen würde. Darüber wollen wir in dem Schlußteile dieser Arbeit reden.

Fritz Stavenhagens Bedeutung.

Es ist sehr erwünscht, daß wir rasch eine Gesamtausgabe der Werke Stavenhagens erhalten: Eben, weil er so früh schied und nur verhältnismäßig wenig hinterließ, ist es nötig, daß wir ihn ganz beisammen, ihn stets in seiner dichterischen Gesamtpersönlichkeit vor Augen haben. Nur durch die Gesamtausgabe, die außer den fünf Dramen und den wohl noch zu vermehrenden Erzählungen auch noch eine Anzahl zerstreuter hochdeutscher Gedichte bringen würde — was mir von ihnen vorliegt, ist nicht gerade lyrisch bedeutend, aber zum Teil sehr charakteristisch — nur durch die Gesamtausgabe ist es möglich, Stavenhagen in ganz Niederdeutschland so bekannt zu machen, wie er es verdient, während andernfalls sein Ruf noch lange auf Hamburg allein beschränkt bleiben dürfte.

Ich sage „in ganz Niederdeutschland" — Staven-

hagen ist allerdings zunächst niederdeutscher, plattdeutscher Dichter, wollte dies auch sein. Alle, die ihm näher standen, berichten von seiner Liebe zum Plattdeutschen, ganz deutlich spricht ja auch seine Widmung des „Dütschen Michels“ an den Großherzog von Mecklenburg, die ich bereits mitteilte. Aber sind seine Dramen mit Notwendigkeit plattdeutsch geschrieben? Hans Franck im „Kunstwart“ bejaht diese Frage: „Alle seine Gestalten sind durchaus Norddeutsche, Niederdeutsche. Darum lag für Stavenhagen die künstlerische Notwendigkeit vor, sie auch niederdeutsch reden zu lassen. Es wäre in seinen Augen eine Unwahrhaftigkeit gewesen, hätte er es nicht getan. Ganz abgesehen davon, daß das Niederdeutsche ihm wuchtiger und dramatischer erschien, als das Hochdeutsche. Er mußte niederdeutsch schreiben, ob er wollte oder nicht, und nichts ist charakteristischer für ihn, als der Zug, daß er selbst die Reden der wenigen Personen, die er notwendig hochdeutsch reden lassen mußte, für sich anfangs plattdeutsch niederschrieb und dann ins Hochdeutsche übertrug. Wohl wußte er, daß ihm nichts so sehr im Wege stand, als diese sprachliche Eigenart seiner Dramen. Doch er konnte und wollte nicht davon lassen. Nicht, daß ihm daran lag, die Schwierigkeiten unnötigerweise zu häufen. Er schrieb im

Gegensatz zu Reuter, Brinckman und Groth sein Niederdeutsch nach den Regeln der hochdeutschen Orthographie aus der richtigen Erkenntnis heraus, daß die mühselige dialektische Schreibweise doch nur dem die rechte Aussprache ermögliche, der den Dialekt von Kindheit an beherrsche, der ihrer also gar nicht bedürfe. Er erstrebte keinen bestimmten Dialekt. Er schrieb nicht den „Jürgen Piepers“ und den „Dütschen Michel“ im Mecklenburger, die „Mudder Mews“ im Finkenwärder, den „Lotsen“ im echten Hamburger Dialekt. Er trachtete vielmehr nach einem Normalplatt. Er wollte niederdeutsch schreiben, weiter nichts. Die Angleichung an den geliebten eigenen Dialekt überließ er jedem Leser, jeder Bühne selber. Man mag sich zu dieser Frage stellen, wie man will, soviel ist unverkennbar: nachdem die niederdeutsche Sprache in Reuter ihren großen Epiker, in Klaus Groth ihren einzigen überragenden Lyriker hatte, erstand in Stavenhagen der niederdeutsche Dramatiker.“ Ganz so einfach, wie es Franck hier darstellt, liegen die Dinge nicht. Die subjektive Notwendigkeit, seine Menschen niederdeutsch reden zu lassen, lag für Stavenhagen nach allen Zeugnissen unbedingt vor, aber existiert auch die objektive künstlerische Notwendigkeit? Und wenn sie aus den Gründen der Wahrhaftigkeit (des Künstlers) und der Treue (der

Darstellung) existiert, muß dann nicht auch der besondere Dialekt gegeben werden? Hauptmann hat im „Biberpelz“ aus eben diesen Gründen jeden Menschen seinen Dialekt reden lassen. Doch, wir wollen gern zugeben, daß das Stavenhagen untergelegte Raisonnement von praktischen Gesichtspunkten aus plausibel erscheint. Wäre es aber vielleicht nicht noch praktischer gewesen, ein plattdeutsch gefärbtes Hochdeutsch zu verwenden, wie es beispielsweise der Westfale Petri in seinem „Bauernblut“ gebraucht, und wie man es auch bei Helene Voigt-Diederichs und Frenssen findet, kein Missingsch, wohlverstanden, richtiges Hochdeutsch, nur mit plattdeutschem Tonfall und nach plattdeutscher Syntax behandelt? Die Grundregeln über die Verwendung des Dialekts in der Dichtung hat einmal Friedrich Hebbel in seiner Besprechung der Gedichte von Johann Meyer und zwar im Gegensatz zu Klaus Groths „Briefen über Hoch- und Plattdeutsch“ aufgestellt: „Die plattdeutsche Literatur ist, nachdem sie lange geruht oder vielmehr in tiefster Stille ihren Faden fortgesponnen hat, plötzlich wieder auf den Markt getreten, und sogar mit einigem Lärm. Man darf Klaus Groths Briefe über Hochdeutsch und Plattdeutsch als ihr neuestes Manifest betrachten, und diese haben der wunderlichen Meinung (Wien-

bargs) gegenüber, daß das Plattdeutsche ausgerottet werden müsse, die sich vor Jahren einmal hervorwagte, seine Existenzberechtigung aufs unwiderleglichste dargetan. Nur kann ich dem Verfasser nicht beistimmen, wenn er daraus, daß alles plattdeutsch gesagt werden kann, den Schluß zieht, daß auch alles plattdeutsch gesagt werden darf. Das würde auch nach meiner Überzeugung auf dem einzigen Gebiete, auf dem wir Deutsche seit Jahrhunderten einig sind, eine unheilvolle Zersplitterung herbeiführen und zur Folge haben, daß der Nationalgeist, der bis jetzt doch wenigstens in der Literatur ganz und ungebrochen wirkte, auch hier dem entkräftenden Dualismus verfiele, der vielleicht dereinst in der Weltgeschichte den Namen des deutschen Fluchs tragen wird. Man soll plattdeutsch sagen, was sich nur plattdeutsch sagen läßt; wenn wir weiter gehen, so kommen wir am Ende wieder zur plattdeutschen Bibel zurück, und mit der Entfernung der hochdeutschen ist die Brücke zwischen dem Volke, dem doch eben genützt werden soll, und der hochdeutschen Kultur, der sich doch schwerlich bis zum jüngsten Tage eine ebenbürtige plattdeutsche an die Seite setzen dürfte, auch zerstört. Den Kreis aber steckt das Herz ab, denn das Gemütsleben, trete es nun rein lyrisch als persönlicher Empfindungslaut des

Individuums oder humoristisch als Gefühlsausdruck des allgemeinen Weltzwiespalts hervor, ist so untrennbar an die Muttersprache gebunden, wie das Blut an die Ader, weshalb sich Klaus Groth und Fritz Reuter (von dem Hebbel die Prosa-Erzählungen allerdings noch nicht kannte), oder Reinke de Voß trotz Goethe nicht ins Hochdeutsche übertragen lassen, aber ebensowenig auch Ludwig Uhland und Eduard Mörike ins Plattdeutsche. In diesem Kreise haben sich die plattdeutschen Dichter auch instinktiv gehalten, selbst Klaus Groth, ungeachtet seiner Theorie, und es ist ihnen nur Glück dazu zu wünschen; es soll aber natürlich nicht damit gesagt sein, daß ein Niedersachse absolut plattdeutsch dichten müsse." Ich glaube in der Tendenz dieser Ausführung zu bleiben, wenn ich behaupte, daß sich Hebbel einem plattdeutschen Drama mindestens ziemlich skeptisch gegenübergestellt haben würde; denn keine Form löst sich ja in dem Maße von dem persönlichen Gemütsleben des Dichters los, ist von Natur so objektiv wie die dramatische. Jedoch würde der große Dichter wohl auch den starken Gemütsanteil, der in Stavenhagens Werken steckt, empfunden und ihm die subjektive Notwendigkeit des plattdeutschen Dichtens zugestanden haben. Die objektive künstlerische Notwendigkeit kommt für uns nur so weit in Frage, als es sich eventuell darum

handeln könnte, Stavenhagens Dramen des größeren Wirkungskreises wegen ins Hochdeutsche zu übertragen oder richtiger hochdeutsch in dem von uns angedeuteten Sinne zu bearbeiten. Da ein Normalplatt erstrebt ist, darf man dagegen nicht in dem Maße scharf protestieren, wie beispielsweise gegen Übertragungen Fritz Reuters oder gar Klaus Groths. Wie würden nun aber die Stavenhagen-Übersetzungen, gesetzt den Fall, sie würden von berufener Hand gemacht, ausfallen? Würden die Dramen viel verlieren? Ich glaube, man muß zwischen den Stücken Unterschiede machen. „Jürgen Piepers", auch den „Lotsen" und selbst den „Rugen Hoff" kann ich mir in plattdeutsch gefärbtem Hochdeutsch recht wohl denken, „Mudder Mews" jedoch nicht und auch den „Dülschen Michel" nicht — hier ist der Gegensatz zwischen dem Hochdeutsch der Gräflichen und dem Plattdeutsch der Bauern dramatisch-organisch, während das Platt in „Mudder Mews" zur Seele der Finkenwärder Menschen gehört, psychologisch-notwendig ist. Alles in allem ist Stavenhagen von Natur plattdeutscher Dichter, es wäre aber freilich ein ihm gleiches Talent denkbar, das annähernd dasselbe hochdeutsch machte — zuletzt entscheidet hier eben Unfaßbares und Unwägbares. Vor allem: Stavenhagen ist ausgeprägt niederdeutscher Dichter, wäre es

auch, wenn er hochdeutsch geschrieben hätte, und darauf kommt es zuletzt an.

So will ich ihn denn auch als den niederdeutschen Dramatiker neben Klaus Groth, den Lyriker, und die Epiker Reuter und Brinckman stehen lassen, er gehört zu ihnen, trotzdem ihn mehr als ein Menschenalter von der Blütezeit ihres Schaffens trennt; denn er ist doch aus ebendemselben Boden hervorgewachsen wie sie und hat im großen Ganzen das Gleiche gewollt. Freilich, der sichere und breitere Untergrund unerschütterten Volkstums, den sie noch besaßen, hatte er nicht mehr, andererseits aber kamen ihm allgemein-deutsche literarische Strömungen (Naturalismus, Heimatkunst) entgegen und hoben ihn in die Höhe, er brauchte nicht wie seine Vorgänger gleichsam ab ovo zu beginnen. Wohl aus dem erschütterten Volksuntergrund ist es zu erklären, daß er gern etwas in die Vergangenheit zurückflüchtet, den „Jürgen Piepers“ und den „Rugen Hoff“ in den siebziger, den „Dütschen Michel“ sogar in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts spielen läßt, während freilich das Hamburger und das Finkenwärder Stück der Gegenwart nahe liegen; doch soll man auch nicht übersehen, daß sich ja die Mecklenburger Stücke wesentlich auf die Erinnerungen der Mutter aufbauen, während die Hamburger Stücke auf eigenem

Schauen beruhen. Eigentümlich ist es schon, wenn auch nicht unerklärlich, daß Stavenhagen mehrere „Volkstümer“, die doch ziemlich verschieden sind, beherrschte, da spielen eben auch die literarischen Einflüsse mit. So steht der plattdeutsche Dramatiker nicht ganz so fest im Volkstum wie seine großen Vorgänger auf lyrischem und epischem Gebiete, aber die Fähigkeit, die er als geborener Dramatiker hatte, Menschen sicher auf ihre Füße zu stellen, glich da wieder aus. Eine Vergleichung der Art und Größe nach zwischen Stavenhagen und Groth, Reuter, Brinckman ist ja im Grunde nicht möglich, auch deswegen schon nicht, weil Stavenhagen so früh gestorben, sein Lebenswerk, wenn es auch kein Torso ist, doch nur aus Ansätzen besteht, Ansätzen freilich, die Kunstwerke geworden sind, nur nach mehr heischen, Ausbau nach anderen Richtungen verlangen. Am fernsten steht Stavenhagen der dichterischen Natur (vielleicht nicht dem Charakter) nach Klaus Groth: Der feine und weiche, man darf auch sagen, aristokratische Dithmarscher, dem nicht bloß alles zu vollendeter Form gerann, der auch das sinnliche Element in seiner Dichtung beinahe ausschied und Heider Schlachterstöchter — dazu allerdings durch die Rasse berechtigt — beinahe als Prinzessinnen erscheinen ließ, und der derbe Mecklenburger, der das

sinnliche Element stark hervorzukehren liebt, ohne übrigens irgendwie lüstern oder frivol zu werden, dem auch zwar nicht die feine Stimmung, aber doch die kristallisierende Form fehlt, gleichen sich in nichts außer etwa in dem unermüdlichen Streben, das beide beseelt, und der Liebe zur plattdeutschen Sprache. Am nächsten steht Stavenhagen seinem eigentlichen Landsmann Fritz Reuter: Ich habe schon erwähnt, daß von „Kein Hüsung" eine gerade Linie zu „Jürgen Piepers" führt; überhaupt ist meinem Empfinden nach die ganze Menschendarstellung, wenigstens in den Mecklenburger Stücken, von Reuter mitbestimmt, und der Unterschied, die größere Plastik Stavenhagens rührt wesentlich nur von seiner dramatischen Anlage im Gegensatz zu der epischen Reuters her. Auch die Derbheit, das Holzschnittartige ist ja bei Reuter, und ferner eine bestimmte Sentimentalität, die bei Stavenhagen freilich nicht in so hohem Maße vorhanden ist, früh überwunden wird. Dann ist der jüngere Dichter auch wählerischer, sorgfältiger im Detail als der ältere Humorist, der oft auf direkt komische Wirkungen ausging, aber sein Humor schöpft dafür wieder nicht so aus dem vollen. In der Sorgfalt der Detailbehandlung gleicht Stavenhagen Brinckman, mit dem er sonst wohl kaum etwas gemein hat. Es versteht sich von selbst, daß man Stavenhagen, wenn

man ihn mit Groth, Reuter und auch Brinckman zusammen nennt, doch immer in einem bestimmten Abstande halten muß, eben weil sein Lebenswerk nur in, allerdings bedeutsamen, Ansätzen da ist. Reuters Werke spiegeln das ganze Mecklenburg während mehr als hundert Jahren und ergeben ein allseitiges Weltbild, während Stavenhagens drei Mecklenburger Dramen doch nur einen mäßig großen Ausschnitt ergeben. Immerhin gehören die drei Stücke enger zusammen und bilden etwas Ganzes, auch „Mudder Mews“, das Finkenwärder Stück, spiegelt eine kleine Welt für sich, nur der „Lotse“, den man mit den Erzählungen „Grau und Golden“ zusammenhalten muß, bedeutet dem Hamburger Leben gegenüber noch wenig, und hier, auf Hamburger Boden, hätte also für Stavenhagen auch am ersten die Möglichkeit der Weiterentwicklung gelegen, wie er denn in der Tat sein nächstes, unvollendet hinterlassenes Stück „Kinner“ dem Hamburger Seemannsleben entnommen hat. Es ist sehr zu bedauern, daß ihm nicht vergönnt war, diese Hamburger Stoffwelt und das Hamburger Volkstum auszuschöpfen — die Zeit ist wohl da, es zu tun, ich wenigstens habe jedesmal, wenn ich wieder nach Hamburg komme, die Empfindung, daß dort das Eigene und Besondere auch immer mehr versinkt. Und welche reiche Welt war diese Elbstadt,

in der ganz Niederdeutschland seine eigentliche Hauptstadt sehen darf, wo Holsteiner und Mecklenburger und Hannoveraner, Niedersachsen und Friesen aller Art zusammentreffen und etwas Neues in seiner Art bilden. Es gibt freilich Leute, die das Charakteristische Hamburgs in den faulen Witzen Heinrich Heines erschöpfend ausgedrückt finden.

Und weil denn das Niederdeutschtum große allgemein-deutsche Bedeutung hat, weil es dem größeren und weiteren Deutschtum doch etwa zu einem Drittel den Gehalt gibt, dürfen auch die großen niederdeutschen Dichter — und Stavenhagen gehört mit einigem Vorbehalt dazu — nicht als bloße Dialektdichter angesehen werden, man muß ihnen die vollen großdeutschen Dichterehren gewähren. Unbedingt, Klaus Groth ist im ganzen so stark wie Uhland, Reuter hat zwar nicht ganz die Bedeutung Jeremias Gotthelfs, aber sicher eine größere als Auerbach und vielleicht noch als Rosegger, Brinckmans „Kasper Ohm un ick“ kann annähernd mit Otto Ludwigs „Heiteretei“ rivalisieren. Und so ergibt sich für Stavenhagen als angemessener Vergleich Anzengruber, der ja auch den Dialekt benutzt hat, freilich nicht so ausgeprägt wie Stavenhagen. Ich habe über das Verhältnis des Niederdeutschen zum Österreicher schon gesprochen, es ist sicherlich ziemlich nahe, Anzengruber

etwas wie der Meister Stavenhagens gewesen, bei „Jürgen Piepers“ muß man an den „Meineidbauern“, beim „Rugen Hoff“ kann man an die „Kreuzelschreiber“ denken. Im übrigen möchte ich den jüngeren Dichter zu diesem älteren ganz ähnlich stellen wie zu seinen großen Landsleuten: Er hat nicht die sein Volkstum erschöpfende Reihe von Werken aufzuweisen wie Anzengruber, er ist zu der Reife der Persönlichkeit nicht gediehen. Aber als Talent, als Dramatiker steht er kaum viel tiefer, man darf ihm ebensowenig die Schwächen des naturalistischen Dramas anrechnen, die aus der Zeit heraus seine Form wurde, wie Anzengruber die des Volksstückes mit Gesang und Tanz. Die beiden Dichter sind sich auch insofern ähnlich, als sie, beide Bauernenkel, doch nicht im Bauerntume aufwachsen, sondern sich dessen Kenntnis erst später und zum Teil aus zweiter Hand aneignen, beide Großstädter sind und auch dem großstädtischen Leben allerlei abgewinnen. Anzengruber erscheint natürlich als die höhere geistige Potenz, er ist auch im ganzen dichterischer, was allerdings zum Teil an dem poetischeren Volkstume liegt, er hat es vermocht, die religiösen, politischen, sozialen Fragen in seine dramatischen Probleme hineinzunehmen, während Stavenhagen im ganzen Familiendramatiker geblieben ist. Aber die Eindringlichkeit des Milieus,

die die „Mudder Mews“ hat, finde ich bei Anzengruber nicht, und vielleicht wäre auch die im „Dütschen Michel“ hervortretende Romantik Stavenhagens noch zu eigenartiger Ausbildung gelangt. Doch, man soll die Vergleichung nicht zu weit treiben: die bedeutsame Stellung, die Anzengruber in unserer Literatur hat, wird Stavenhagen nicht erlangen, eher wird man bei ihm an Raimund erinnern, den ja auch ein tragisches Los traf — immerhin darf man die Namen Anzengruber und Stavenhagen in einem Atem nennen. Von den neueren Dramatikern kommt einzig und allein Gerhart Hauptmann in Betracht, wenn man Stavenhagens Werke an Gleichwertigem messen will. Ich stehe keinen Augenblick an, die „Mudder Mews“ über Hauptmanns „Friedensfest“ und „Einsame Menschen“, die ja in verwandten psychischen Sphären liegen, zu stellen, aber den „Fuhrmann Henschel“ und „Rose Berndt“ hat Stavenhagen im ganzen nicht übertroffen, auch nicht mit dem „Rugen Hoff“ den „Biberpelz“ und mit dem „Dütschen Michel“ die „Weber“. Doch kann man die beiden letztgenannten Werke, wie ich bereits gezeigt habe, wohl kaum vergleichen. Die dramatische Menschengestaltungsgabe ist bei Stavenhagen sicher so groß wie bei Hauptmann, Mudder Mews braucht der Wolffen im „Biberpelz“ nicht zu weichen, viele Milieumenschen

Stavenhagens, die Bauern im „Dütschen Michel" z. B., scheinen mir fast auf noch festeren Füßen zu stehen als die Hauptmanns. Doch soll man auch hier die Unterschiede des Volkstums nicht verkennen, und dem Schlesier nicht als Fehler anrechnen, was bei dem Niederdeutschen als Vorzug hingestellt ist. Hauptmann ist jedenfalls vielseitiger, geistig oder vielmehr seelisch beweglicher als Stavenhagen, seine Werke sind daher interessanter, umspannen auch mehr Welt. Aber der Niedersachse war vielleicht die dramatischere, überhaupt die kräftigere Natur und hätte, wenn er sich, rastlos fortstrebend wie er war, bis zu seiner Höhe hätte entwickeln oder doch mehr ausbreiten können, Hauptmann vielleicht eingeholt. Dann würden sie als gleiche, als große Talente des Milieudramas nebeneinanderstehen — oder hätte Stavenhagen am Ende gar noch eine freiere und bewegtere Form des Dramas erzielt? Ich will das nicht untersuchen. Daß sein Lebenswerk jetzt das Hauptmanns nicht erreicht, daß nichts von ihm wie die „Weber" in die Weltliteratur hineinragt, kann und soll niemand bestreiten.

Stavenhagens Stärke war die Menschengestaltung, die dramatische, fest hinstellende — das hat man bei der Aufführung seiner Dramen allgemein erkannt, und es ist bereits öfter ausgeführt worden. Es ist ja

ästhetisch nicht ganz richtig, wenn Hans Franck im Kunstwart sagt: „Stavenhagen ging beim Schaffen seiner Dramen von den niederdeutschen Gestalten aus, die ihm ans Herz gewachsen waren“ — nein, er arbeitete diese Gestalten erst beim Schaffen heraus, er hatte sie vorher ja gar nicht, da er sie ja größtenteils nicht im Leben geschaut, sondern nur in den Erzählungen der Mutter angedeutet erhalten hatte, aber er besaß die wundersame Gabe des gebornen Dramatikers, aus wenigen überlieferten Zügen ganze Menschen zu schaffen. Und so hat Franck denn allerdings recht, wenn er fortfährt: „Eine gewaltige Kraft der Charakterisierung macht die Stärke seiner Dramen aus . . . Machte man ihn auf diesen oder jenen Mangel seiner Werke aufmerksam, alles nahm er hin, auf alles ging er ein, vieles erkannte er willig an. Doch wagte man auch nur eine einzige Gestalt anzutasten, dann war's vorbei, dann schob er alles mit einem einzigen Worte beiseite. Seine Gestalten waren ihm ans Herz gewachsen, auf die ließ er nichts kommen . . . Er lebte mit seinen Bauerngestalten. Und man gehe seine Dramen einmal daraufhin durch. Von dem äußerlich harten, innerlich weichen Jürgen Piepers, vom saufenden und singenden Karl Block und der dicken Wirtin Kathrin an bis zur blitzsauberen Annliesch, zum lachenden Wimlle

Warnk und zur Wiesche Landgraf, der niederträchtigen, hin, welch eine schier unübersehbare Fülle lebensprudelnder Gestalten ist in den fünf Dramen! Wo ist einer unter uns, der mit gleich großer, naiver, nie versagender Sicherheit so lebendig auf die Bühne bringen kann? Man muß sie einmal gesehen, nicht nur gelesen haben, um zu ermessen, wie das möglich war, daß mehr als ein ernsthafter Kritiker im Hinblick auf sie den Vergleich mit Shakespeare öffentlich aussprach.“ Für Vergleiche mit Shakespeare bin ich nun nicht, Anzengruber und — Holberg (ich komme gleich zu dem) genügen, aber daß Stavenhagens Menschen blutvoll lebendig sind, läßt sich auf keinen Fall bestreiten, ja, ich bin sogar überzeugt, daß er außer den Milieumenschen, zu denen seine höchste Leistung, Mudder Mews, zuletzt doch noch gehört, auch Helden, große Charaktere hätte geben können, der Graf im „Dütschen Michel“ hat den Ansatz zum Großen. Stavenhagen war ein geborener Dramatiker, und so glaube ich im Gegensatz zu anderen Kritikern, daß er auch die dramatische Form immer mehr zwingen gelernt hätte. Wenn Franck schreibt: Stavenhagens Dramen „haben auch die Schwäche ihrer Stärke. In der Fabelführung, im Aufbau der Handlung begegnen uns die stärksten Unwahrscheinlichkeiten, die gröbsten Sorg-

losigkeiten," wenn Heinrich Spiero meint: „Trotz solcher Vorzüge (der Menschengestaltung) ist noch keines von Stavenhagens Stücken eine voll gerundete Schöpfung", so stimme ich ihnen nur sehr bedingt bei. Wir haben uns von dem modernen Bühnendrama her, mag sein Verfasser nun Ibsen oder Sudermann heißen, die antithetische und pointierende Dramenform als Ideal aufzwingen lassen und glauben etwas zu vermissen, wenn nicht alles nach dem üblichen Schema geht; kommt man aber von Shakespeare, Molière und Holberg her, so fehlt einem bei Stavenhagen kaum etwas, wenigstens seine drei letzten Dramen sind durchaus organisch gebaut. Ich habe die einzelnen Franckschen Ausstellungen — „Jürgen Piepers" beurteilt er richtig — denn auch bereits bei der Besprechung der Dramen zurückgewiesen. Man darf Stavenhagen überhaupt nicht als rein naives Talent sehen und sagen, daß ihm noch die Kultur gefehlt habe. Nein, seine künstlerische Kultur war bereits sehr bedeutend, „Mudder Mews", auch der „Ruge Hoff" zeigen es ganz deutlich, weniger der „Dütsche Michel", der, wie Franck richtig fühlt, sein ringendstes Drama ist. Natürlich wäre Stavenhagen als Mensch wie als Künstler weiter gekommen, aber „Welt und Leben mit tiefbohrenden Gedanken zu erfassen und die nun er-

rungenen tiefen Erkenntnisse Gestalt werden zu lassen", wäre wohl kaum sein Weg gewesen, ist überhaupt kein Dichterweg; denn Erkenntnisse werden nicht Gestalt, werden höchstens die Seele aus nie erforschtem und nicht zu erforschendem Abgrund auftauchender und, wenn sie wirklich groß sind, vom Leben höchstens das Gewand tragender Gestalten. Ich glaube, daß Stavenhagens künftiger Weg mit dem Theater gegangen wäre, wie Shakespeares, Molières, Holbergs, Raimunds, Anzengrubers Weg mit dem Theater gegangen ist, aber er wäre wie diese nie der Sklave des Theaters geworden, hätte seine Seele nicht verkauft und dem Leben auf der Bühne sein Recht erkämpft. Vielleicht ist er aber so früh geschieden, weil unser gegenwärtiges Theater von einem echten Dichter kaum zu erobern, jedenfalls nicht zu halten ist; vielleicht hat er schon gegeben, was er geben konnte, verheißende Ansätze, die uns den Mut geben, für seinesgleichen das deutsche Theater erst zu reinigen. Doch wer will solche Fragen entscheiden?

Sie drängen sich allerdings auf. „Ist er ein Anfang gewesen, wie die Parteigänger der neuen niederdeutschen Bewegung wünschen und hoffen," fragt auch Franck, „war er ein Ende?" und die Antwort heißt: „Das steht und fällt mit den kommenden Talenten." Ich glaube, wir können und

müssen von der niederdeutschen Sprache und Literatur vollkommen absehen, zumal von der niederdeutschen Bewegung wenig genug zu spüren ist, wir dürfen Stavenhagen nur vom Gesichtspunkte der großen deutschen Literatur, ja der Weltliteratur sehen, und da ist er, das können wir bestimmt sagen, kein Anfang und wird auch kein Ende sein. Jetzt endlich komme ich zu Holberg, dem Dänen, den ich im Verlauf dieser Entwickelung bereits öfter erwähnt habe: nicht zum niederdeutschen Shakespeare, aber zum niederdeutschen Holberg war Stavenhagen meiner Ansicht nach berufen. Holberg, dessen Familie wohl Deutschland entstammte, ist, wie ich es auffasse, der deutschen Literatur gleichsam verloren gegangen, durch Schuld des Dreißigjährigen Krieges; wir hätten, falls alles natürlich bei uns gewachsen wäre, um 1700 eine aus dem Niederdeutschtum hervorgetretene Spitze, einen großen Lustspieldichter wie er haben sollen — die Ansätze finden sich z. B. bei Lauremberg, und Christian Weise ist die verwandte Erscheinung, die uns wirklich ward. Es ist aber in Holberg gleichsam etwas Niederdeutsches, er überträgt die Molièresche Welt in eine derbe germanische Sphäre, die uns Niederdeutschen ganz vertraut ist, und nirgends ist er denn auch mehr aufgeführt worden als in der Hauptstadt Niederdeutschlands, in Hamburg, wo be-

kanntlich „Der politische Kannegießer“ spielt — noch bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts ist Holberg in der Elbstadt allgemein bekannt und beliebt gewesen. Nun wird mancher sagen: Ja, hat er denn aber wirklich etwas mit Stavenhagen gemein außer dem allgemein-niederdeutschen Charakter? Ich glaube nicht weniger als die Hauptsache und begründe das durch die folgende Ausführung des bekannten Literatur-Historikers Adolf Stern: „Es ist unzweifelhaft, daß er gewisse Molièresche Stücke einfach auf dänische Verhältnisse zu übertragen suchte, daß er durch Herübernahme der typischen Maskenfiguren der italienischen Komödie theatralische Bewegung und Leben zu erzielen wußte. ‚Seine Figuren in ihrer typischen Wiederkehr haben noch etwas Maskenartiges, das an die stehenden Figuren der Commedia dell arte erinnert. Sein Jeronimus ist immer der geprellte Vater oder Vormund, Leonard immer der verständige, teilnehmende, aber stark spießbürgerliche Freund, Magelone immer die komische Alte, Leander immer derselbe ehrliche, nüchterne, etwas philiströse Liebende, Leonore immer seine tugendhafte Geliebte, Henrik immer der schalkhafte Knecht, der spitzbübische Arlecchino, der an der Pernilla seine stereotype Kolombine hat, Oldfux immer der dienstfertige Gauner, der die Anschläge des Henrik ins Werk

setzen hilft, Arv immer der alte dumme Tölpel, der seeländische Bauer, der für andere, namentlich für den witzigen Henrik, die Prügel kriegt' (Prutz, Holberg). Inzwischen wäre es schon ein Fortschritt gewesen, wenn Holberg sich auch nur darauf beschränkt hätte, diese Typen national zu färben und ihnen leicht erkennbare Eigentümlichkeiten des dänischen Wesens und Lebens zu leihen. Er tat indes mehr, neben die typischen Figuren stellte er höchst individuelle, welche zum Teil Meisterstücke der Charakteristik sind. Allerdings entwickelt er diese Charaktere rasch und gleichsam auf einmal, sie erscheinen in ihrer vollen Eigentümlichkeit gleich in den ersten Szenen eines Lustspiels und behaupten sich in derselben durch die folgenden Akte hindurch; aber wir brauchen nur an den politisierenden Zinngießer Hermann von Bremenfeld, an den mit ausländischer Windbeutelei kokettierenden Hans Franzen (Jean de France), an den prächtigen Traugott (Troels) in der „Wochenstube", an Rasmus Berg (Erasmus Montanus), an den in seiner bäurischen, rohen Borniertheit beinahe tragisch wirkenden Jeppe vom Berge zu erinnern, um die Vortrefflichkeit Holbergscher Charakterzeichnung ins rechte Licht zu setzen. Dazu gesellt sich noch ein Element, welches den dänischen Dichter scharf von

Molière und den italienischen Komödiendichter unterscheidet: Eine unzweifelhafte Vorliebe für die mittleren und unteren Volksklassen, eine lebendige, teilnehmende Schilderung des dänischen Bürger- und Bauernlebens. Läßt die Neigung des komischen Dichters nicht zu, einen einzigen Zug des Lächerlichen zu unterdrücken, irgend eine Verkehrtheit zu verschweigen oder sentimental zu beschönigen, so behält doch Holberg dabei ein offenes Auge für alles, was gut, tüchtig, anheimelnd im Kleinleben ist." Man wird ja wohl nun die Verwandtschaft zwischen Holberg und Stavenhagen deutlich sehen; im besondern die hervorgehobene Stelle könnte geradezu auch von unserem deutschen Dichter gesagt sein, auch die Entwickelung seiner Charaktere geschieht rasch und gleichsam auf einmal. Auch andere Literaturhistoriker, Prutz z. B., haben Holbergs Stärke genau da gefunden, wo sie bei Stavenhagen liegt, in der Menschengestaltung, und der derbe Realismus beider Dichter bringt sie einander noch näher. Ich bin aber überzeugt, daß gerade das Niederdeutschtum berufen ist, dem deutschen Volke das derbhumoristische Charakterlustspiel, das seiner Natur (wenn auch nicht allein) gemäß ist, zu geben, ich sehe eine gerade Linie von Holberg über Kleists „Zerbrochenen Krug", Hebbels „Diamant", Hauptmanns „Biberpelz" bis zu Fritz Stavenhagen

herunter, und so ist dieser kein Anfang und hoffentlich auch kein Ende, vielmehr mehr etwas wie eine neue Abschlagszahlung auf die in unserer Volksnatur begründete Forderung — eine recht bedeutende Abschlagszahlung wollen wir sagen; denn Stavenhagen hat die entscheidenden Eigenschaften Holbergs und den Gewinn der zwei Jahrhunderte seit ihm dazu: von der „Wochenstube" zu „Mudder Mews" und von „Jeppe vom Berge" zum „Dütschen Michel" und „Rugen Hoff" ist es immerhin ein hübscher Schritt.

Wenn ich nun zum Schluß noch ein Wort über die „Erbschaft" Stavenhagens sagen soll, so stelle ich einfach fest, daß seine Vaterstadt Hamburg sie anzutreten hat. Und zwar hat sie nicht nur für des Dichters Weib und Kinder zu sorgen, sie hat auch die künstlerische Erbschaft Stavenhagens treulich zu verwalten, hat dafür zu sorgen, daß sie nicht verstaubt im Winkel liegen bleibt, sondern fruchtbar gemacht wird. Man rühmt dem modernen Hamburg nach, daß es wieder ein regeres literarisches Leben, daß es vor allem einen hohen literarischen Ehrgeiz habe. Nun wohl, hier ist Gelegenheit, ihn zu betätigen, das Durchsetzen Fritz Stavenhagens wäre ein großes Verdienst um das ganze Niederdeutschtum, würde Hamburg aufs neue als die wahre Hauptstadt Niederdeutschlands erweisen. Das hat Ham-

burg auch literarisch zu sein, nicht bloß eine doch immer etwas nachhinkende Rivalin Berlins auf dem Gebiete sensationell-moderner Literatur, nicht eine Pflegstätte des vaterlandslosen Radikalismus, der auf der ganzen Welt so ziemlich derselbe ist. Die Kräfte, die in dem niederdeutschen Wesen ruhn, das wir alle kennen und lieben, und das auch Hamburg geschaffen hat, sollen aufs neue wachgerufen und entwickelt werden, die Zeit ist ernst, viel zu ernst beispielsweise für die Heine-Denkmal-Gaukelei, die Hamburg bei allen nationalen Kreisen in Deutschland nur in ein falsches Licht stellt, da doch von Hamburger Geist, Hamburger Tüchtigkeit gewiß nicht das geringste in Heinrich Heine hervorgetreten ist. Aber in Stavenhagen ist beides, und es wäre eine künstlerische Tat, wenn man seine Stücke endgültig der Hamburger und dadurch zuletzt auch der ganzen norddeutschen Bühne gewönne. Ich weiß, es ist nicht so leicht, aber möglich ist es doch. Daran denke ich noch keineswegs, daß man gleich eine plattdeutsche, eine Stavenhagen-Bühne gründen soll, aber man könnte von Staats wegen Preise für gute Vorstellungen Stavenhagenscher Stücke an den bereits bestehenden Hamburger Bühnen aussetzen, nicht allzuniedrige Preise, könnte so nach und nach ein vortreffliches plattdeutsches Schauspiel-Ensemble schaffen und diesem

darauf ermöglichen, in allen größeren plattdeutschen Städten Norddeutschlands Gastspiele zu geben. Freilich, dazu, zur Leitung des Ganzen, gehört der richtige Mann, das moderne Geschäftstalent reicht dazu nicht, aber der Mann fände sich wohl auch in dem großen Hamburg oder doch unter den Niederdeutschen. Mit einmal zwanzigtausend Mark für die nächsten zehn Jahre ließe sich die Sache wahrscheinlich machen — das Hamburger Stavenhagen-Denkmal könnte man so lange ungesetzt lassen, das zu schaffen bliebe dem Späterkommenden überlassen, der, als der Vollender von Stavenhagens Werk geboren, dankbar, wie es alle wirklich Großen und Tüchtigen sind, genau wüßte, was er von ihm überkommen, und es darum auch der Welt durch irgend etwas aere perennius zu zeigen bestrebt sein würde.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.



This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.
A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.
Please return promptly.

